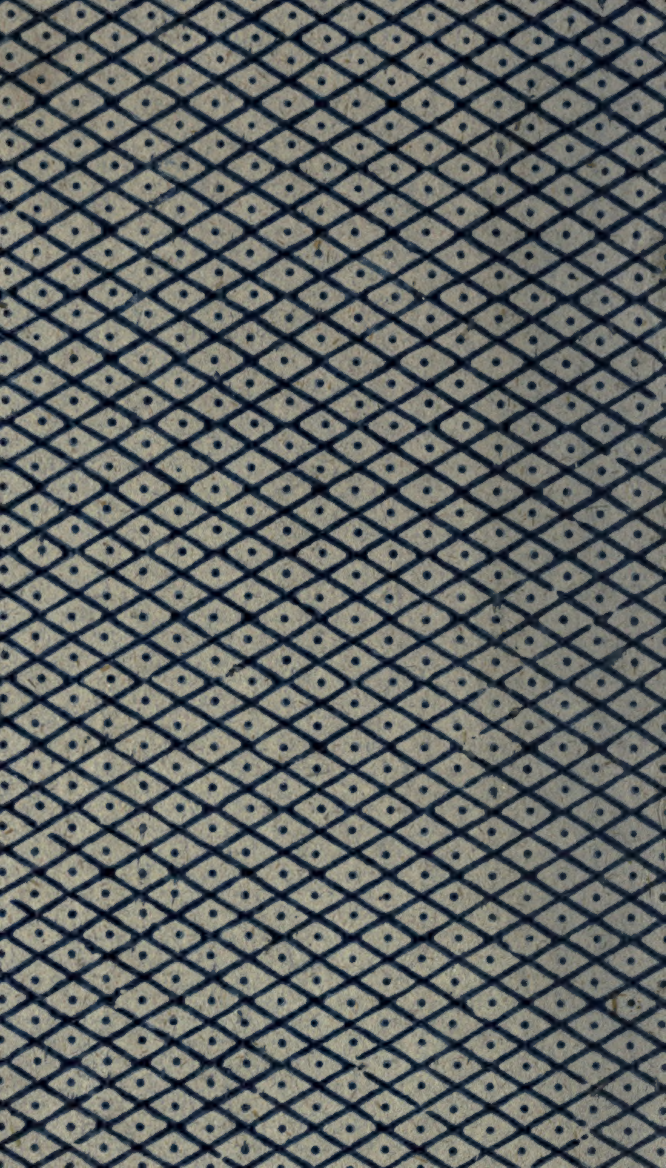
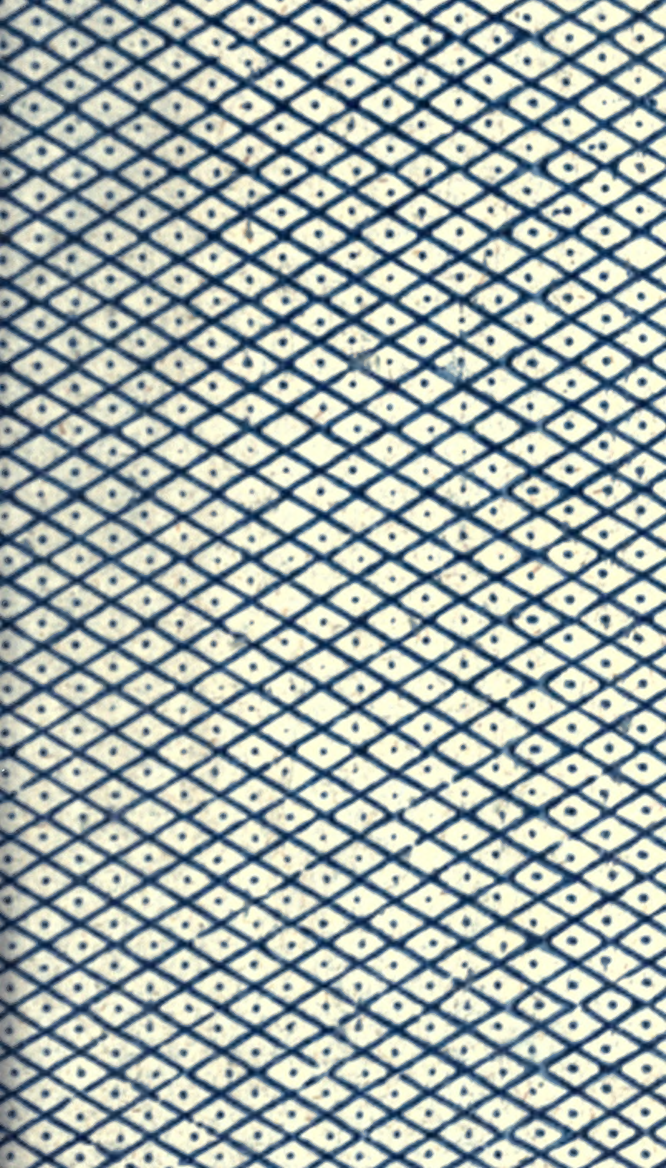










Handbuch
der
Aesthetik
für gebildete Leser
aus allen Ständen.

In Briefen
herausgegeben
von
Johann August Eberhard.

Erster Theil.

Nebst einem Titelkupfer.

Zweite verbesserte Auflage.

Halle
bei Hemmerde und Schwetschke
1807.

Vorrede.

Die Bestimmung dieses Handbuchs ist in den ersten Briefen desselben hinlänglich angezeigt worden. Es soll die Grundsätze der Aesthetik für alle Arten von gebildeten Lesern enthalten; und darunter denke ich mir solche, die eine sorgfältigere und feinere Erziehung genossen, sich in den Zirkeln unterrichteter Personen gebildet und einige Kenntniß der ausländischen und alten Litteratur gesammelt haben.

Ich habe daher in meinen Lesern keine eigentlichen gelehrten Kenntnisse vorausgesetzt; ich habe sie mir aber auch nicht ganz ohne alle Bekanntschaft mit der schönen Litteratur denken dürfen; denn so würden sie weder im Stande seyn, irgend eine Kunstkritik zu verstehen, noch sich auch nur dafür zu interessiren. Die Theilnahme an der Unterhaltung einer geistreichen Gesellschaft, das Lesen der vorzüglichsten Werke aus der schönen Litteratur unseres Vater-

landes, die Schaubühne, die seit einiger Zeit eine große Nazionalangelegenheit unter uns geworden ist, führt bey jedem Schritte auf die Meisterstücke der alten und der neuern Kunst hin, und macht ihre Kenntniß zum Bedürfniß, indem sie den lehrbegierigen Liebhaber nach und nach darin einweiht.

Wer über ein Werk des Geistes ein Urtheil wagen, ja, wer es nur vollkommener genießen will, dem dürfen die Gründe nicht ganz verborgen bleiben, nach welchen sich seinem Geschmacke die Schönheiten und Fehler eines Kunstwerks offenbaren, und aus welchem sich seine Urtheile rechtfertigen lassen, wenn sein Geschmack sicher und zuverlässig seyn, und ihm seine Urtheile nicht die Laune des Zufalls oder der Eigensinn der Mode eingeben soll.

Die Deutschen haben keinen so bestimmten Nazionalgeschmack, als die Franzosen, Italiener und Engländer. Sie können daher den Fußtapfen der Alten näher folgen, und mit ihnen sich von der freyen allgemeinen Natur allein leiten lassen. Aber eben darum suchen sie auch desto sorgfältiger, die Gesetze der schönen Künste in dieser Natur selbst aufzufinden. Sie gehen zu ihren

ersten Quellen zurück, um aus diesen ihre Urtheile und ihr Verfahren herzuleiten; der Deutsche, wie Göthe sagt, forscht nach Gründen.

Diese Gründe sind in diesem Handbuche, so weit es die Natur der Sache zuläßt, deutlich und faßlich vorgetragen, und, um ihnen mehr Verständlichkeit und Interesse zu geben, auf die Werke der Kunst und der schönen Litteratur angewendet worden. Doch ist es mit der Mäßigung und Nüchternheit geschehen, welche das Bedürfniß des bloßen gebildeten Kunstliebhabers vorschreibt. Ich habe daher alle die gelehrten Streitigkeiten über die Formeln, in welche man die ersten Grundsätze der Aesthetik gekleidet hat, übergangen. Diese Streitigkeiten, wenn es darunter noch verständliche giebt, können doch nur vor den Richterstuhl der eigentlichen Gelehrten gehören. Dem gebildeten Layen sind sie weder verständlich noch wichtig, und man kann ihm darüber keine Entscheidung zumuthen.

Eine zu spitzfindige Erörterung der ersten Grundsätze der Aesthetik würde auch gerade in einem Handbuche für gebildete Leser aus allen Ständen, bey der gegenwärtigen Lage der deutschen Litteratur und der

immer steigenden Bildung der höhern Stände, nicht an ihrem Platze seyn. Als zuerst die Aesthetik unter den Deutschen erschien, hatte unser Vaterland noch nicht die Meisterwerke, die es jetzt den Werken seiner Nachbarn an die Seite setzen kann. Sie war mehr ein Theil unserer Philosophie, als ein Gesetzbuch unseres Geschmacks; sie hielt sich in den Regionen der Speculazion, erschien in dem kunstmäßigen Gewande eines schulgerechten Systems, und diente mehr zu einer Beschäftigung des Gelehrten, als zur Belehrung des bloßen Liebhabers der Kunst und der schönen Litteratur. Jetzt erwartet dieser von ihr die Bildung seines Geschmacks, und zu diesem Zwecke muß sie ihm in einer weniger abschreckenden Gestalt erscheinen. In dieser Gestalt habe ich sie meinen Lesern vorzuführen gesucht, und ich werde glauben, meine Absicht nicht ganz verfehlt zu haben, wenn ihnen diese ästhetischen Briefe einige Unterhaltung und Belehrung gewähren.

Halle, den 16ten September 1802.

Vorbericht
zu der neuen Auflage.

Durch die Nachsicht, womit meine Leser mein Handbuch der Aesthetik aufgenommen haben, habe ich mich verpflichtet gefühlt, demselben in dieser neuen Auflage alle die Vollkommenheit zu geben, die in meinen Kräften steht. Ich habe daher alle die Berichtigungen und Vermehrungen darin angebracht, die, ob sie gleich nicht wesentlich sind, doch als Verbesserungen angesehen werden können. Ich weiß indeß recht wohl, daß ich damit denen unter meinen Richtern kein Genüge leisten werde, welche verlangen, daß ich in einem Handbuche der Aesthetik von ihrer Metaphysik ausgehen soll. Wenn diese Metaphysik auch schon so ausgemacht wäre, als sie es, wenigstens bis

jetzt, noch nicht ist: so würde mich doch mehr als Ein Grund abgehalten haben, von den hohen Regionen einer nicht allgemein verständlichen und dem popularen Vortrage unzuträglichen Metaphysik auszugehen. Für diesen heißt es: philosophandum, sed paucis! Ich habe mich nicht über die Grundsätze erheben zu müssen geglaubt, von denen der große Euler in s. Tent. novae Theor. Mus. (c. 2. §. 7. und ff. S. 29.) ausgegangen ist. Was er mit seiner Metaphysik ausgerichtet, liegt am Tage; was die neueste Metaphysik leisten werde, muß erst noch erwartet werden. Der Künstler und der Freund der Kunst bedarf dieser hohen Spekulazionen nicht; sie können ihn vielmehr nur irre führen. Ihnen genügt, was ich über die ideale Natur der alten und neuen Kunst gesagt habe, und wenn der Metaphysiker von da aus zu seinen überverdienstlichen Spitzfindigkeiten hinaufsteigen will, so ist es ihm meinetwegen vergönnt.

Halle, den 8ten April 1807.

Erster Brief.

Frau v. Drivers an den Herrn v. Rößler, ihren Vater.

Die Reise und die Einladung.

Hier sind wir nun gestern wieder glücklich in unserm lieben S. angekommen. Von unserer Reise kann ich Ihnen nichts Merkwürdiges melden; denn sie ist ganz ohne Abentheuer gewesen. Mein Mann befindet sich wohl, und meine kleine Betty hat sogar ihren Schnupfen, mit dem wir ausreisten, unterweges gelassen.

Wir wollen nun von dem geräuschvollen Vergnügen des Winters in den Armen der stillen Vergnügen des Sommers ausruhen. Wie herrlich ist das weite blaue Himmelsgewölbe gegen den engen Kerzentag unserer Prunksäle! wie viel leichter hebt sich der freye Busen in

der offenen Natur mit ihren sanftanwehenden Frühlingslüften, als in dem Gedränge der blitzenden Prachtzimmer! Hier in der unermeßlichen Aussicht, in den nicht betäubenden Wohlgerüchen, in dem immer ändernden und zwanglosen Schauspiele, in dem Naturgesange der zur Liebe einladenden Vögel, die den wiederkehrenden Theil des Jahres fühlen, wenn es am schönsten ist, — in allen diesen Genüssen, die nur berühren ohne zu drücken, und nur ergötzen ohne zu betäuben, behält das Gemüth Platz für das Ahnden des Uebersinnlichen, und geht von Wonne in Andacht über.

Wir fuhren an dem Rande des romantischen Thales hin, das an der andern Seite von buschichten Bergen begrenzt wird, mitten unter den Bogen der schneeweißen Kirsch- und Birnenblüthen. Unten in der Tiefe schlängelte sich die S. gleich einer silbernen Schnur unter Weiden und Ellern hin, und wir würden in Wonne verloren gewesen seyn, wenn uns nicht unsere Betty von Zeit zu Zeit durch ihre kindischen Spiele geweckt hätte. Sie

Sie wollte das kleine niedliche Mühlenrädchen haben, das sie unten so schön im Wasser plätschern sahe.

O kommen Sie doch bald und vergrößern den Kreis der Liebe, der Ihrer so sehnsuchtsvoll wartet. Die ruhigen Freuden des Landlebens bedürfen Ihre heitere Weisheit, um durch ihre Würze den Geschmack unserer Gespräche zu erhöhen, daß sie nicht Geschwätz werden.

Ich habe noch ein besonderes Interesse, welches die Einladung ihrer Tochter um Vieles dringender macht. Sie müssen mir helfen, über alles das, was wir den Winter über gesehen haben, und nur sehen, nicht betrachten, noch weniger recht genießen konnten, mit Nutzen für den bessern Theil unserer selbst nachzudenken. Sie wissen, wie sich bei Ihnen die Vergnügungen, die Schauspiele, die Kunstausstellungen auf einander drängen; wie man die Geschäfte des Putztisches, die Aufwartungen, das Ceremoniel beynahe zu einer Arbeit, und oft zu einer recht sauern macht. Zwar kunstrichtert man in Ihren Zir-

keln oft genug; aber die unparteyischen und kompetenten Richter sind gewöhnlich in der Minorität, und selten sind sie laut. Die Parteyen entscheiden nach Gunst für oder wider eine Schauspielerin, nach ihrem Anzuge, ihrer Schönheit, ihrer Figur; denn das ist Alles, worüber man sich ausbreitet. Der Dichter und sein Kunstwerk bleibt tief im Hintergrunde, und wenn man allenfalls ein Wort darüber fallen läßt, so ist es, um auszumachen, ob er der begünstigten Schauspielerin Gelegenheit gegeben habe, zu glänzen; man ist entzückt, daß er das schöne Mädchen von Orleans auf der schönen Fahne so schön sterben läßt.

Zweyter Brief.

Antwort des Herrn von Rößler.

— Deine Einladung, meine Julie! würde ich mit Vergnügen annehmen, oder vielmehr, ich würde Dich nicht haben ohne mich abreisen lassen, wenn mich nicht die jetzt so dringende Noth unseres armen deutschen Vaterlandes an das hiesige Hoflager fesselte; und wer weiß, wann und wie der unglückliche Indemnisazionsprozeß wird entschieden werden. Doch verzweifle ich noch nicht, bey dem ersten kleinen Stillstande des verhängnißvollen Rades der Begebenheiten, mich auf einige Wochen loszureißen, und in Deinem geliebten Kreise meines bessern Selbsts zu genießen. Bis auf diese glückliche Zeit muß ich zufrieden seyn, wenn ich mich bisweilen über das, wozu Du mich auffoderst, durch Briefe unterhalten kann. Was würde aus mir werden, wenn ich mich nicht von Zeit zu Zeit dem beengen-

genden Kreise der knechtischen und oft so niederschlagenden Wirklichkeit entreißen, und mit entbundener Vernunft in dem freyen und unbegrenzten Reiche der Ideen erquicken könnte.

Mein Vorschlag wird indeß noch einen und den andern Vortheil haben, den wir nicht übersehen dürfen. Das mündliche Wort verfliegt, das geschriebene bleibt, und kann, so oft wir es wollen, wiederhohlt werden; die schriftliche Unterhaltung kann nach einem Ideengange länger, als die mündliche, ohne Unterbrechung fortgesetzt werden; man nimmt sich dabey die Freyheit, vielleicht nicht selten auf Unkosten der Geduld des Lesers, fortzureden; auch wohl höher zu den Grundsätzen hinaufzusteigen, als es der Wohlstand einer mündlichen Unterhaltung erlauben würde. Und gerade das, meine Julie! ist mein Plan. Diese Grundsätze, ohne die man über die Kunst nur ins Blaue hinein urtheilt, sich einander widerspricht, ohne sich zu verständigen, — diese Grundsätze, über die wir uns zuvor vereinigen müssen, sollen erst schriftlich unter uns ausgemacht werden, und alsdann

werden wir in den seligen Stunden, die ich diesen Sommer unter euch zu verleben hoffe, über das Schöne oder Fehlerhafte, was wir gesehen, gehört und gelesen haben, bald eins werden. —

Du scheinst zwar einen andern Plan vorzuziehen; Du möchtest nämlich lieber von der Kritik unserer Litteratur anfangen, und von da zu den Grundsätzen hinaufsteigen. Gewiß das möchte ich auch. Es würde um ein Großes unterhaltender und in vielen Fällen auch belehrender seyn, bey der Zergliederung und Beurtheilung der berühmtesten lyrischen, epischen und dramatischen Dichter unvermerkt die Grundsätze des Geschmacks zu entwickeln, und, indem man die Schönheiten ihrer Werke genießt, zugleich, ohne darauf auszugehen, seinen Geschmack zu berichtigen und sein Urtheil zu schärfen.

Aber man kann nicht Alles was man will; und Du wirst Dir schon meinen Plan, der mit den Grundsätzen anfängt, müssen gefallen lassen. Ich will ihn rechtfertigen, und meine Zu-

sie soll selbst entscheiden, ob ich gute Gründe habe, warum ich ihn vorziehe.

Ich will mit den schwächsten anfangen. Mein erster Grund ist also: viele Stifter unserer bessern poetischen Litteratur, oder unseres goldenen Zeitalters, wie man es hie und da etwas vornehmer nennt, sind noch am Leben. Dieser Umstand hat immer einigen Einfluß, wo nicht auf die reinste Unparteylichkeit, doch gewiß auf die durchgängige Unbefangenheit der Kritik, die die ganze Litteratur umfassen soll; wenigstens auf den Glauben an Beyde. La Harpe hat daher die Zergliederungen und Beurtheilungen in seinem Cours de Litterature auf die Verstorbenen eingeschränkt. Bey diesem so begrenzten Plane konnte er aber immer doch die Kritik aller Gattungen erschöpfen; er hatte das ganze Feld, worauf die Meister in allen Arten stehen, hinter sich. Diese Helden der französischen Litteratur, die Moliere, die Corneille, die Racine, die Destouches, die Voltaire sind aber auch noch in frischem Andenken, und jeder Liebhaber hat sie täglich

in seinem Zimmer und auf der Schaubühne vor Augen. Man hat selbst die Nahmen ihrer poetischen Gottschede nicht vergessen, und wer einen Boileau kennt, dessen Satyre sie gebrandmarkt hat; der kennt auch die Chapelains, die Cotins, die Pradons.

Wer kennt aber unsere Schönaiche, unsere Corvinus, Schwabe, Stoppen, und das große Heer poetischer Dunse aus der nächsten Periode unserer schönen Litteratur, wenn er sich nicht aus der Geschichte der Gelehrsamkeit ein eigenes Geschäft macht? Selbst Johann Elias Schlegel, Cronegk, Gellert, Krüger und mehrere Andere, die zu ihrer Zeit so beliebt waren, erscheinen nicht mehr auf unsern Schaubühnen. Unsere Klopstocke, Gleime, Wielande, Göthen, Schiller, Kotzebuen, Pfeffel, sind noch am Leben, und wir wünschen Beyde, daß sie es noch recht lange seyn mögen.

Ein stärkerer Grund indeß ist schon der, daß wir noch gar keine festen, unveränderlichen und allgemein anerkannten Grundsätze

der Kritik haben, wodurch wir uns über den Werth der Werke der schönen Litteratur vereinigen können. Das ist vielleicht desto besser. Wenn wir noch gar keinen Maaßstab des Geschmacks und der Kritik haben, so haben wir auch keinen falschen und einseitigen, so werden wir noch nicht durch das Vorurtheil eines eigensinnigen und ausschließenden Nazionalgeschmacks gehindert, das Gute, das Schöne, wenn es sich unter einer neuen, ungewohnten Gestalt darbietet, woher es kommen mag, willig und freundlich aufzunehmen. Das ist ein Vorzug der deutschen Litteratur, den ich nicht verkenne; aber für den Plan, den Du vorziehst, ist er nicht ohne Nachtheil. La Harpe in seinem Cours de Litterature, Johnson in seinen Lebensbeschreibungen der englischen Dichter, gründen ihre Urtheile auf Gesetze des Geschmacks, deren Anerkennung sie bey ihren Lesern voraussetzen können. Ihr Publikum hat einen gebildeten und festen Geschmack; dieser ist in ihrem geselligen Leben überall, wo man über Werke der Dichtkunst und Beredtsamkeit urtheilt, zum

Theil entstanden; hier sind Boileau, Batteux, Pope, Home, Blair, die allgemein anerkannten Gesetzgeber, ihre Lehren und Aussprüche haben Ansehen und Gültigkeit.

Bey uns ist das Alles ganz anders. Unsere Kunstphilosophen bewegen sich größtentheils in den leeren Räumen der Spekulazion, und ein jeder schafft sich für seine eigene Manier eine besondere Kunstphilosophie. Die Dichter sind, neben den allgemein bewunderten, noch immer im Versuchen begriffen, und der abentheuerlichste Versuch findet seine Liebhaber. Unser Publikum ist theils gutmüthig genug, sich Alles gefallen oder zu Allem stimmen zu lassen, theils zu mißtrauisch gegen sich, um ein entscheidendes Urtheil zu wagen, theils noch zu unbelehrt, und endlich nicht lebhaft genug, um französische Langeweile zu empfinden und seine Ungeduld laut werden zu lassen.

Der schlimmste Umstand ist vielleicht, daß sich unsere Kritik nicht in der Gesellschaft, sondern in Büchern bildet. Das hat auf mehr als Eine Art einen nachtheiligen Einfluß auf ihre Gesetzgebung und auf ihre Manier. Wenn

die Schönheiten und Fehler eines Geisteswerks in einer gebildeten Gesellschaft durchgeprüft werden, so reiben sich die Urtheile so lange an einander, der Geschmack des Einen berichtigt auf der Stelle den Geschmack des Andern, daß sich das Schlechte und Seltsame nicht lange halten kann. Das ist der Vortheil einer großen Hauptstadt, wie Paris, wo der unterrichtetste und geschmackvollste Theil der Nazion seine Gerichtsbarkeit ausübt, und als Richter in der letzten Instanz selbst wieder die gedruckten Kunsturtheile richtet.

In dieser Gesellschaft herrscht ein anständiger Ton, und das schärfste Werkzeug, dessen sich die strafende Gerechtigkeit bedient, ist der witzige Spott und der feine Scherz. So wie die geistreiche gesellschaftliche Beredtsamkeit keinen schnarchenden Posaunenton zuläßt, so verbannt auch die Leichtigkeit und der verbindliche Wechsel des Gesprächs alle Spekulazionen, die durch ihre Schwerfälligkeit die Grazien verscheuchen, durch ihren Tiefsinn unverständlich und durch ihre Unverständlichkeit unnütz werden.

Nicht so bey uns. Unsere höchsten Richterstühle sind die Journale, und diese haben ein jedes sein eigenes Gesetzbuch, vernichten gegenseitig ihre Urtheilsprüche, und ächten ihre richtenden Nebenbuhler. Ihre Gesetze und Erkenntnisse werden bald in den geheimnißvollen Orakelton einer neuen Schulsprache gehüllt, bald in einem Bacchantischen Dithyrambentone einer schwärmerischen Begeisterung ausgesprochen, wovon beyde in keiner feinen Gesellschaft würden geduldet werden. Dabey bleibt die große Leserschaft wie sie war, indeß die, welche sich von ihr unterscheiden wollen, blindgläubig die allein seligmachende Religion eines Oberhaupts annehmen oder sich zu der Kirche eines Journals bekennen.

Du siehst also wohl, meine Julie! daß wir vor der Hand mit den Grundsätzen der Aesthetik selbst anfangen und noch etwas warten müssen, ehe wir uns in der Kritik der Litteratur darauf berufen können. Das sind also die Gründe, die mich bey der Wahl meines Plans bestimmt haben. Ich habe auch

diesen Plan darum vorgezogen, weil ich gern die Gesetze des Geschmacks aller schönen Künste, auch der Baukunst, der Mahlerey, der Bildhauerkunst, der Musik, der Mimik, der höhern Tanzkunst oder der Orchestik darin begreifen möchte.

Dritter Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Grundsätze. Ihre Evidenz.

— Du läßt Dir also nun meinen Plan gefallen, meine Julie! wir sollen mit den Grundsätzen anfangen. Wir brauchen nicht vor diesem Wege zu erschrecken; der Standpunkt, von dem wir ausgehen werden, ist nicht so entfernt, als es scheint; es ist nicht so in Dunkel gehüllt, als Du befürchtest. Die höchsten Grundsätze in allen Wissenschaften sind sehr einfach, sie liegen in uns, und sobald man sie dem gesunden Verstande entwickelt, pflegen sie ihm auch einzuleuchten. Die Schwierigkeit läßt sich erst fühlen, wenn wir von ihnen zu zusammengesetztern Gegenständen herabgestiegen sind. Bey diesen hält es mit der Evidenz etwas schwerer; und diese Schwierigkeit liegt nicht in den Grundsätzen selbst, sondern in ihrer Anwendung.

Diese Anwendung ist bey sittlichen, recht-

lichen und ästhetischen Gegenständen gerade am schwersten; denn hier glaubt der unbelehrte Verstand, das Gefühl und der Geschmack auch eine Stimme zu haben. Wie verschieden sind aber oft diese Richter durch den Mund verschiedener Menschen! Nicht daß sie die Grundsätze verkennten, o! über diese ist nur Eine Stimme; aber der Eine findet sie auf den Fall anwendbar, der Andere nicht. Beyde Parteyen in einem Prozesse z. B. sind eins, daß man sein Versprechen halten müsse; der Beklagte leugnet aber, daß das, was er gesagt oder gethan hat, ein wahres Versprechen in sich halte.

Nur in zwey Fällen kann man über Grundsätze streiten; der Eine ist, wenn die streitenden Parteyen die Worte, womit sie ihr Urtheil ausdrücken, in verschiedenen Bedeutungen nehmen. Der Eine sagt: was schön ist, muß i n t e r e s s a n t seyn; der Andere sagt: das Schöne muß ohne I n t e r e s s e gefallen. Meynst Du nicht, daß hier das Wort I n t e r e s s e in dem Munde der beyden Kunstphilosophen eine ganz verschiedene

Bedeutung haben müsse? der Eine nimmt es, wenn die Rede von einem Gemählde ist, in dem Sinne des Liebhabers der Kunst, der Andere in dem Sinne des Brocanteurs.

Der andere Fall, wo man über Grundsätze streiten kann, ist, wenn die Streitenden in ihren Urtheilen von verschiedenen Ansichten bey einerley Sache ausgehen, und dann haben sie Beyde Recht, sobald beyde Ansichten einander parallel laufen. Der Eine sagt: die Schönheit besteht in der Einheit des Mannichfaltigen, sie kann also nicht ohne Einheit und Mannichfaltigkeit seyn; ein Anderer behauptet, das sey schön, was die Phantasie zu einem Spiele unter Begriffen anregt. Die Begriffe bringen aber das Mannichfaltige in der Phantasie unter die Einheit des Verstandes; der Eine charakterisirt also die Schönheit nach der Beschaffenheit des Objekts, der Andere nach dem, was in dem betrachtenden Subjekte bey ihrem Anschauen vorgeht. Ich entscheide jetzt nicht, welche von diesen beyden Beschreibungen der Schönheit die bessere sey; für den schaffenden Künstler wenigstens scheint

die objektive die fruchtbarere. — Doch davon wird sich vielleicht ein andermahl ausführlicher reden lassen. Jetzt habe ich Dich nur zum Voraus überzeugen wollen, daß die Grundsätze der Aesthetik einen eben so hohen Grade der Evidenz haben als die Grundsätze anderer Wissenschaften, daß sie in unserer Seele liegen, tief mit unserer innern Natur verwebt sind, und daß sie aus dieser nur brauchen entwickelt und ans Licht gebracht zu werden. Das will ich also versuchen. — Doch ich muß abbrechen, denn eben sagt man mir, daß der Brief auf die Post müsse.

Vierter Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetik oder Kunstphilosophie. Ihre Entstehung.

— Ehe die Aesthetik ward, war die Schönheit; so wie der gestirnte Himmel war, ehe es eine Astronomie gab. Sie war von Ewigkeit in Gott, von Anfang an in den Werken der Natur, und vor aller Philosophie in den Werken der Kunst.

Wie haben aber die Menschen die Schönheit in ihre Kunstwerke gebracht, und wie hat die Kunstphilosophie ihre Regeln erfunden? — Mein Kind! die Anfänge der Dinge liegen insgesammt in dem Dunkel der Vergangenheit. Sie sind zu schwach und zu unscheinbar, um nicht der Beobachtung zu entgehen; ihre Zeitgenossen sind zu unwissend, um sie wahrzunehmen, und wenn sie sie wahrgenommen hätten, so würde es ihnen an Mit-

theilungsmitteln gefehlt haben, ihre Wahrnehmungen zu verewigen. Die Nachrichten, die von ihnen bis auf uns gekommen sind, bestehen zu den Zeiten, wo die Unwissenheit die leeren Plätze der Geschichte, wie die unbereiseten Gegenden der Erde, mit Ungeheuern und Wundern angefüllt hat, in Fabeln, in denen wir uns oft vergebens Mühe geben, einen vernünftigen Sinn zu finden. Die wandelnden Bildsäulen des Dädalus, die Wunder des Gesanges und der Leyer des Orpheus, deren Tönen die wilden Thiere und die Felsen folgten, sind Sagen roher Naturmenschen, die die staunende Bewunderung erfunden und die Kunst der Dichter verschönert durch die folgenden Geschlechter fortgepflanzt hat.

Die Werke der Dichtkunst entstanden Anfangs wie Werke der Natur: sie sprangen — wie Athene aus dem Haupte des Kroniden — aus der Brust des begeisterten Sängers. Aber schwerlich waren sie gleich so vollendet, wie die neugebohrne Göttin der Weisheit. Wer kann uns sagen, wie viel verunglückte Ver-

suche die Nacht der Zeiten deckt, die vor und neben den göttlichen Homerischen Gesängen untergegangen sind? So einzeln indeß diese Denkmähler der ältesten Dichtkunst dastehen, so verdient es doch Bewunderung, daß selbst Griechen unter einem ionischen Himmel sie hervorbrachten.

Bey den außergriechischen Völkern finden wir nichts von edeln Werken der schönen Baukunst; alle sind, wie die ägyptischen Pyramiden, bloß gigantisch und ungeheuer; denn das ist das Einzige, was der rohe Barbar bewundern kann. Nichts von schönen Werken der Bildhauerkunst und der Mahlerey; selbst ihre Dichterwerke sind bloß Werke der lyrischen Dichtkunst, und das lyrische Gedicht ist ein Erguß des Feuers und der Begeisterung. Der Begeisterung ist aber ein jeder Mensch fähig, und der noch nicht verfeinerte gerade am meisten. Nur die griechische Litteratur vereinigt die Meisterstücke aller Gattungen, der epischen und dramatischen, und in diesen der tragischen und komischen; ihre Leyer ertönt in der erhabensten Ode und scherzt in dem

leichtesten Liede; in allen siegt die Schönheit in der Composizion, die Schönheit in der Ausführung, der Reitz, die Anmuth, die Lebendigkeit in dem Tanze ihres Verses, von dem majestätischen Gange ihres heroischen Hexameters bis auf den leichtfüßigen Taumel ihrer Anakreontischen Jamben.

Alles dieses war das unüberlegte Werk einer kräftigen, freywirkenden Natur, das die sich allmählig entwickelnde Kunst nur nachahmen, nicht immer erreichen, und nur in einzelnen Theilen verschönern konnte. Die Griechen waren das Volk der Schönheit. Wie sie das geworden sind, das hat man bald aus ihrer physischen Lage, bald aus ihrem moralischen und politischen Zustande zu erklären gesucht. Am meisten bleibt man bey dem schönen ionischen und griechischen Himmel stehen; dieser soll Alles gethan haben. Allein unter diesem schönen Himmel leben jetzt stumpfsinnige Barbaren. Der für alles Schöne gefühllose Ottomane bindet sein Pferd an die schöne Säulentrümmer, worin der rei-

sende Kenner, wie in einer verloschenen Schrift, den Sinn eines Göttertempels lieset. Wir dürfen also die Geistesanlagen des Griechen nicht übersehen, wenn wir ihn als den Schöpfer und Bewunderer der Kunstschönheit wollen kennen lernen. Die schöne Blume muß schon im Keime vorhanden seyn, wenn sie unter der milden Sonnenwärme hervorwachsen soll; denn unter dem schönsten Himmel gedeiht der Nesselsaame nur zur Nessel.

Der Hauptcharakter dieser Anlagen bey den Griechen war, daß sie Alles als Gegenstand der Betrachtung, als Uebung des Geistes, als Stoff zur Mittheilung von Gedanken, Bildern und Gefühlen interessirte. Mit dieser glücklichen Naturbildung, die sich in einem weiten Raume frey bewegte, überflogen sie alle gelehrte Nazionen, die nur die Aussicht auf Nutzen in Bewegung setzte, in den Wissenschaften, wie in den Künsten. So hatte der Aegyptier einige dürftige Kenntniß des Himmels für seinen Ackerbau, der Phönizier

für seine Schifffahrt, der Chaldäer für seine Zeichendeuterey; der Grieche hatte seine Astronomie für die Betrachtung.

Bey allen in der Cultur zurückgebliebenen Nazionen waren ferner die Wissenschaften und die wenigen unreifen Musenkünste das gewinnreiche Geschäft einer Kaste; bey den Griechen waren sie die Angelegenheit des ganzen Volkes, und das Werk des Genies.

Nur in einem solchen Volke konnte das Genie sich in Vielen regen; es konnte, wo es sich regte, hervortreten, und, ohne in seinen Versuchen zu ermüden, immer dem Schönern nachgehen; in dem Busen des Künstlers konnten Ideale der Schönheit erwachen, die der Geist immer glücklicher nachzubilden strebte. So entstanden in dem Zeitalter des Perikles die Wunder der Baukunst und der Bildhauerkunst neben den Meisterstücken der tragischen Schaubühne.

Fünfter Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetik oder Kunstphilosophie. Ihre Entstehung.

Fortsetzung.

— Noch immer gab es keine Kunstphilosophie; das Genie wirkte als instinctartige Naturkraft. Man hatte ohne Zweifel Regeln für den mechanischen Theil der bildenden Künste; in ihrem poetischen Theile aber, so wie in den redenden Künsten, war das Genie entweder ganz sich selbst überlassen, oder es hatte Muster vor sich, denen es in ihrer eigenen oder einer verwandten Gattung nachstrebte. So hatte man die Vorschriften des Anaxagoras und Demokritus über die mahlerische Perspektiv, und Plato schuf seinen philosophischen Dialog nach dem Muster der Gesellschaftsscenen oder der Mimen des sirakusischen Sophrons.

Die eigentlichen Grundsätze über das We-

sen der Schönheit entwickelten sich zuerst in einzelnen Künsten. Es gab deren ohne Zweifel für die Baukunst, wie Polyklet eine Regel für die Schönheit der menschlichen Gestalt festgesezt hatte; aber erst später entstand ein Lehrgebäude der Dichtkunst nach ihrem damahligen Umfange. Die müßigen und geistreichen Gentelmen unter den Atheniensern, denen man das beylegte, was man Kalokagathie nannte, mußten erst eine zeitlang über Philosophie räsoniert und deräsoniert haben; die fremden Sophisten mußten sie erst zu allerhand litterarischen Untersuchungen gewöhnt haben, ehe man mit so etwas, als die Theorie einer schönen Kunst, zum Vorschein kommen konnte.

Hierin war der große Lehrer Alexanders, wie in so manchen andern, der Erste. Er schrieb eine Rhetorik und eine Poetik. Seine Rhetorik oder Redekunst war indeß nur das Gegenstück von seiner Vernunftkunst; sie sollte die Grundsätze der Regeln für die Kunst, angenehm zu reden, enthalten, so wie seine Vernunftkunst die Re-

geln, seine Vernunft für die Wissenschaft zu gebrauchen.

Aristoteles würde vielleicht an seine Poetik, die nicht, wie seine Rhetorik, einem andern Theile seiner Philosophie parallel lief, nicht gedacht haben, wenn ihn nicht die unpoetischen Paradoxen seines sehr poetischen Lehrers in Bewegung gesetzt hätten. Der göttliche Plato, der seine Region der Ideen nicht genug von sinnlichen Bildern rein erhalten konnte, hatte die Poesie nicht bloß für eine unnütze, sondern selbst für eine verächtliche und verderbliche Kunst erklärt; er hatte alle Dichter, ohne selbst den göttlichen Homer auszunehmen, aus seinem phantasirten Staate verbannt. Seine Hauptanklage gegen sie war, daß die Dichter nur die Natur nachahmen, die selbst nur eine Nachahmung der ewigen Formen in dem göttlichen Verstande sey. Ein gemahlter Schuh, sagt er, ist nur die Nachahmung eines wirklichen, und dieser nur eine Nachahmung von dem Urbilde aller Schuhe, das von Ewigkeit her in dem göttlichen Verstande war. Er ist also nur die Nach-

ahmung von einer Nachahmung. Hier öffnete sich mit Einem Worte das weite lichte Feld, auf welchem das Verhältniß der Kunst zu der Natur in seiner ganzen Klarheit erschien. Der Dichter, wie jeder Künstler, soll uns nicht die gemeine, wirkliche Natur selbst, er soll uns eine Natur darstellen, die der wirklichen nur so weit ähnlich ist, als sie gefällt, und wo sie nicht anders gefallen kann, seine Schöpfungen aus der höhern Natur der Ideale nehmen.

So stand nun Ein höchster Grundsatz Einer Kunst in seiner größten Allgemeinheit da. Der Philosoph hatte ihn nur für die Dichtkunst dahingestellt, und es kam darauf an, ihn zum ersten ästhetischen Grundsatze für Alle Künste, für die bildenden, wie für die redenden, zu erhöhen; allein es währte lange, ehe man es so weit brachte. Nicht daß man die Verwandtschaft aller schönen Künste nicht bald gefühlt hätte; denn man übertrug bald die Sprache der Einen Kunst in das Gebiet der Andern; man mahlte in der Dichtkunst, man dichtete in der Mahlerey, und

hörte den lebendigen Tanz in den Füßen eines schönen Sylbenmaaßes. Man fühlte diese Verwandtschaft, und wußte daraus in einzelnen Fällen die Schönheiten und Fehler in Einer Kunst durch die Andere zu erläutern. So macht der römische Dichter die Unentbehrlichkeit der Harmonie der Theile eines Gedichtes durch die Unentbehrlichkeit derselben in einer schönen Gestalt in einem Gemählde fühlbar:

Wenn zum menschlichen Haupte den Hals des Rosses ein Maler
Fügen wollt' und die rings zusammen getragenen Glieder
Bunt mit verschiedenen Federn umziehn, daß gräßlich in dunkle
Fischesgestalt ausliefe das Weib liebreizend von oben:
Könntet ihr wohl, anschauend, o Freund', euch des Lachens enthalten?
Glaubt mir, edle Pisonen! es ähnelt solchem Gemählde
Völlig ein Buch, worin, wie des Fiebernden Träume, die eiteln
Dichtungen wild umschwärmen, daß weder der Fuß noch das Haupt sich
Einer Gestalt anschließt.

Horazens Dichtkunst
nach Voßens Uebersetzung.

Also man fühlte die Verwandtschaft; aber dabey blieb es.

Das Genie hatte zuerst wie die Natur geschaffen, nach Gesetzen, deren es sich nicht bewußt war; die Philosophie hatte diesen Gesetzen in der Kunst des Dichters, wie in der Natur, nachgeforscht, und so war eine Poetik entstanden, die hernach wieder auf die Kunst des Dichters zurückwirken konnte, so wie in dem menschlichen Körper die unsichtbaren Lebensgeister von den sichtbaren Säften abgesondert werden, und dann wieder diese und die ganze Organisazion in Bewegung setzen. Wie ward aber eine allgemeine Gesetzgebung aller schönen Künste? wie fand man den höchsten Grundsatz der Aesthetik? — Mein Brief, der schon zu lang ist, würde durch die Beantwortung dieser Frage noch länger werden. Sie bleibe also für den nächsten zurückgelegt. —

Sechster Brief.

An Ebendieselbe.

Natur. Kunst. Freye Künste.

— Wir suchen also noch immer den höchsten Grundsatz der Aesthetik, das erste Gesetz aller schönen Künste. Wie können wir den leichter finden, als wenn wir von den speziellesten Regeln, die uns die Kunstlehrer aufbewahrt haben, von den speziellesten Gründen, die ein Jeder von seinen Geschmacksurtheilen angiebt, von Grunde zu Grunde bis auf den letzten hinaufsteigen?

Auf dieser Höhe übersehen wir das ganze Gebiet aller schönen Künste; wir werden aber neben diesem Gebiete noch ein anderes gewahr, worin die Künste einheimisch sind, die wir die mechanischen nennen, welches die Grenzen des erstern überall berührt und bisweilen sich mit demselben vermischt.

Außerhalb dieser beyden Gebiete halten

wir Alles für Natur. Wir unterscheiden von oben herab Alles, was uns vorkömmt, in Werke der Natur und Werke der Kunst, und unter diesen unterscheiden wir die Werke einer mechanischen und einer schönen Kunst.

Der erste Grundzug, woran wir ein Werk der Natur zu erkennen glauben, ist; daß es, wenn es außer uns entsteht, ohne unser Zuthun geworden ist, und wenn es an und in uns wird, unfreywillig wird. Wir könnten hier noch zwischen diese beyden Arten von Dingen eine dritte einschieben: die Werke des Zufalls. Allein diese können uns nicht interessiren. Auf den Zufall können wir nicht wirken, er kann also kein Gegenstand der Kunst werden; wir kennen seine Ursachen nicht, und darum kann er kein Gegenstand der Betrachtung seyn. Denn eben das nennen wir ein Werk des Zufalls, wovon uns die Ursachen verborgen sind, weil sie nicht nach bekannten oder wenigstens nicht nach unveränderlichen Gesetzen entstehen.

Indeß giebt uns diese Art von Dingen Ge-

legenheit, noch einen andern Grundzug der Natur zu bemerken; und dies ist der, daß sie nach nothwendigen und unveränderlichen Gesetzen wirkt; und die Erforschung dieser Gesetze ist das, was den Naturforscher zur Betrachtung der Natur hinzieht. Daß eine Pflanze auf einer hohen Mauer wächst, ist ein Werk des Zufalls; wir haben sie nicht dahin gesetzt, wir wissen auch nicht, wie sie dahin gekommen ist; der Wind kann ihren Saamen dahin getrie en haben, ein Vogel kann ihn aus seinem Schnabel haben fallen lassen, ein Schmetterling kann ihn auf seinem Flügel dahin getragen haben: wer wird das ausmachen? Und eben weil wir davon nichts wissen können, fragen wir auch nicht weiter danach. Aber die Natur entwickelt die Pflanze aus ihrem Keime, nährt sie mit den Säften des Himmels und der Erde, umkleidet sie mit Haut und Rinde, verschönert sie mit Blüthen, die sie zu Früchten reift. Das geschieht nach unwandelbaren Gesetzen, nach einem geheimnißvollen Mechanismus. Welches sind diese Gesetze? welches ist dieser Mecha-

nismus? — Diese Fragen erwecken unsere Forschbegier.

Nur die Natur und die Kunst sind also Gegenstände unserer Betrachtung; die Natur, um sie zu kennen, die Kunst, um mit ihr zu wirken; denn die Werke der Natur werden ohne unser Zuthun unfreywillig und nothwendig.

Die Werke der Kunst sind unsere Werke; wir wirken sie mit Freyheit, jedoch nicht mit unbeschränkter Freyheit. Denn schon der Stoff beschränkt die Freyheit des Künstlers; er kann nicht aus Allem Alles machen; sein Stoff gehorcht der Kunst mit Widerspenstigkeit, und muß gezwungen werden, die Form anzunehmen, die sie ihm geben will; und der Künstler muß nach Gesetzen arbeiten, die ihm die Natur vorschreibt. Im höchsten Gesichtspunkte sind der Künstler und sein Kunstwerk Theile der Natur, und die Natur ist selbst die höchste Kunst; ihr Urheber wirkt ihre Werke nach den weisesten Gesetzen.

Da, wo der Künstler frey wirkt, muß er nach Zwecken handeln, und das, was er zu

einem gewissen Zwecke schafft, ist ein Werk seiner Kunst. Wir unterscheiden ein Werk der menschlichen Kunst zunächst und am leichtesten nach seinem Zwecke; denn die Zwecke der Dinge lernen wir leichter kennen, als ihre wirkenden Ursachen. Eine Maschine, deren Zweck ist, die Abtheilungen der Zeit anzuzeigen, ist eine Uhr; eine Mühle hat den Zweck, Mehl zu mahlen. An diesen Zwecken unterscheidet der gemeinste Verstand diese Maschinen, deren Mechanismus er vielleicht nie kennen lernt.

So wie sich die Werke durch ihre Zwecke unterscheiden, so unterscheiden sich die Künste durch ihre Werke von einander, und nach diesen erhalten sie ihre Benennungen. Denn die Baukunst macht Gebäude, die Bildhauerkunst Bildsäulen. — Aber was macht die Tonkunst, was macht die Tanzkunst? und wo sind ihre Werke? — Bey diesen scheint die Unterscheidung der Künste durch ihre Werke nicht zu passen; denn sie bringen nichts hervor. — Sie bringen nichts hervor, das nach ihren Handlungen zurückbleibt, wie ein

Gebäude, eine Bildsäule, ein Gemählde; denn Singen und Tanzen ist zugleich die Handlung und das Werk des Künstlers. Die Kunst, deren Werk, als ein Gegenstand der Sinne, außer dem Künstler zurückbleibt und fortdauert, macht Etwas; die, welche nichts zurückläßt, thut Etwas. Man nennt aber einen schönen Tanz, eine schöne Musik eben so gut ein Werk der Tanzkunst und der Tonkunst, als eine Bildsäule ein Werk der Bildhauerkunst. Die neuern Italiener nennen sogar ihr musikalisches Drama im vorzüglichen Sinne Opera, ein Werk, und das ist vielleicht der beste Beweis, daß die Musik die bey ihnen geschätzteste und ihrem Genie verwandteste Kunst ist. — Doch ich muß abbrechen. Die weitere Klassifikazion der Künste nächstens. —

Siebenter Brief.

An Ebendieselbe.

Natur. Kunst.

Fortsetzung.

— Wenn die Werke einer jeden Kunst durch ihre Zwecke bezeichnet werden, so muß der Künstler bey einem jeden einen Nutzen oder ein Vergnügen zur Absicht haben. Denn Etwas muß ihn in Bewegung setzen, und dieses Etwas muß etwas Gutes seyn; es giebt aber nichts Gutes für den Menschen, als Nutzen und Vergnügen. Zwar kann Beydes oft in Einem Werke vereinigt seyn; das nützliche Werk kann auch, unabhängig von seinem Nutzen, angenehm seyn, und das angenehme nützlich. Das schöne Prachtgebäude kann auch den Nutzen einer bequemen Wohnung haben und ein bequemes Wohnhaus kann durch seine architektonische Schönheit gefallen. Das hindert aber nicht, daß Nutzen und Vergnügen nicht von einander unterschieden wer-

den müßten; denn in sehr vielen Fällen erscheinen sie von einander getrennt. Es giebt manches Unnütze, ja manches Schädliche, das uns sehr angenehm, und manches Unangenehme, das uns nützlich ist.

Das schiene uns schon einen guten Unterscheidungsgrund für die Eintheilung der Künste in mechanische und schöne zu geben. Zum Unglück liegt aber hier noch etwas zwischen beyden, das weder mechanische, noch schöne Kunst ist: und das sind die eigentlichen strengen Wissenschaften, die man auch Künste nennt, und die weder mechanische noch schöne sind. So ist die Rechenkunst gewiß keine mechanische Kunst, ob sie gleich nützlich ist; denn sie verrichtet ihr Werk bloß mit dem Verstande. Sie ist aber auch keine schöne Kunst; denn sie arbeitet nicht für das Vergnügen.

Wir müssen uns also nach einer andern Seite wenden; wir müssen die Kräfte betrachten, die eine Kunst bey ihren Werken anwendet. Da sehen wir dann, daß einige vorzüglich Kräfte des Körpers, andere Kräfte des Geistes brauchen; die erstern nennen wir me-

chanische Künste, Handwerke, Metiers, die letztern, freye Künste, Arts.

Man nennt die, welche diese freyen Künste treiben und sich darin auszeichnen, auch Humanisten, weil sie den Menschen in seinem vorzüglichsten Theile, in seiner verständigen Natur, veredeln; und in diesem höhern Sinne des Wortes sind Roußeau, Voltaire, Wieland, Göthe, Schiller und ihres Gleichen gewiß große Humanisten, so gern die griechischen und lateinischen Sprachgelehrten sich diesen Nahmen ausschließend zueignen möchten und auch lange Zeit zugeeignet haben. Es ist eine rühmliche Tendenz der Wissenschaften und Künste, durch die Veredlung des Verstandes und des Herzens die Humanität über alle Stände und Klassen der Menschen zu verbreiten. Das würde ihr größter Triumph seyn. Wohl uns, wenn er das Werk unserer Zeit ist!

Diese freyen Künste begreifen auch die Wissenschaften nach ihren verschiedenen Zweigen, die Mathematik, die Philosophie, die Rechtswissenschaft, die Naturlehre mit ihren

Unterabtheilungen in sich. Warum heißen sie aber freye? Die Beantwortung dieser Frage, die auf den ersten Anblick bloß grammatisch scheint, wird uns tiefer, als Du vielleicht ahndest, in das Wesen, die Bestimmung und die Quellen des Vergnügens und der Veredlung hineinführen, die wir diesen Künsten zu verdanken haben.

Wir könnten diese Frage leicht abfertigen, wenn wir bloß bey der Oberfläche stehen bleiben wollten. Wir brauchten nämlich nur zu sagen, daß die Künste freye heißen, die dem in unsern Sitten gewöhnlichen Handwerkszwange nicht unterworfen sind. Der große Mahler, der große Mathematiker, der große Architect braucht nicht nach gewissen Gesetzen und mit gewissen Gebräuchen zum Lehrburschen aufgedungen und losgesprochen zu werden, und nach eben diesen Gesetzen und Gebräuchen das Meisterrecht zu erwerben, um seine Kunst auszuüben. Er lebt unter keinem Innungszwange, er erwirbt sich kein Meisterrecht nach dem Ausspruche seiner In=

nungsgenossen: seine Werke geben ihm seinen Ruhm, und sein Ruhm giebt ihm sein Meisterrecht.

Das würde aber nur auf unsere Sitten passen, und die freyen Künste sind älter als unsere gothischen Sitten. Ja, mit dem Untergange unserer barbarischen Einrichtungen, die ohnedies schon in verschiedenen kunstreichen Ländern abgeschafft sind, und auf deren Einschränkung man auch bey uns hinarbeitet, würde doch der Nahme der freyen Künste nicht untergehen; denn er ist älter als wir, er stammt von den Griechen und Römern her.

Auch bey diesen gebildetsten Nazionen des Alterthums war die ganze Bevölkerung in Freye und Sklaven eingetheilt. Diese beyden Menschenklassen unterscheiden sich zwar am sichtbarsten durch ihre Rechte, sie unterscheiden sich aber auch durch ihre Beschäftigungen und durch ihre Bildung. Der Sklave war ein bloßes Glied der Familie, ein Unterthan des Hausherrn; er hatte keine Rechte des Bürgers, und das galt so viel als: keine

Rechte des Menschen. Er konnte nicht in der Volksversammlung seine Stimme geben, er konnte kein obrigkeitliches Amt bekleiden. Alles dieses waren Vorrechte des freyen Bürgers. Seine Beschäftigungen waren aber auch bloß mechanische, und durch diese konnte sein Verstand nicht die Bildung erhalten, die den freyen Bürger zu einem obrigkeitlichen Amte und zu seinem Antheil an den Berathschlagungen des Volks geschickt machte.

Das war vielleicht Alles, was der gemeine Grieche bey dem Nahmen der freyen Künste dachte; der Philosoph dachte sich noch etwas mehr dabey. Nach dem Erstern waren die Dichtkunst, die Musik, die Baukunst, die Geometrie, die Philosophie, kurz, alle Musenkünste, freye Künste, weil der freye Mensch keine andern üben konnte. Der Philosoph dachte außerdem noch an die Veredlung des Charakters; er legte den Musenkünsten die wohlthätige Kraft bey, die niedern Leidenschaften zu unterdrücken, den Menschen zu hohen Gesinnungen zu erhe-

ben, und, indem sie ihn der Knechtschaft der groben Sinnlichkeit entziehen, durch die Kultur seiner vernünftigen Natur ihn zur Selbstbeherrschung zu gewöhnen und so wahrhaftig frey zu machen.

Epiktet sagt: *) „Man muß hierin „nicht dem großen Haufen glauben, welcher „sagt, es sey nur den freyen Menschen ver„gönnt, sich zu bilden; sondern vielmehr den „Weisen, welche behaupten, daß allein die „Gebildeten frey seyen.“

Epiktet war selbst ein Sklav, und schon vor ihm hatten mehrere seines Standes die freyen Künste geübt. Den hohen Sinn, welchen ihnen diese Uebung gegeben hatte, mußte es empören, daß man sie von der Theilnahme an den Mitteln der Veredlung ihres Geistes, dem Gemeingute der Menschheit, ausschließen wollte. Die Philosophen dachten also auf einen andern Grund des Unterschiedes der Künste in freye und mechanische, und

*) Arrians Reden, B. II. K. 1. §. 22.

sie fanden einen, der eben so sinnreich als tief gedacht und für die Theorie fruchtbar ist. Sie sagten: *) „Es ist augenscheinlich, daß „wir wissenschaftliche Erkenntniß nicht für ei„nen andern Nutzen suchen, als der in ihnen „selbst ist; und wie wir den einen freyen „Mann nennen, der nur für sich selbst und „nicht für Andere da ist, so ist dieses allein in „den Wissenschaften und Künsten frey; denn „dieses besteht allein um sein selbst willen.“

So hätte man dann die edeln Künste der Musen, sobald man ihren Werth gefühlt, als die wohlthätigen Pflegerinnen wahrer Humanität erkannt und dieses Bekenntniß ihrer hohen Würde in ihrem Nahmen niedergelegt. Und das muß auch für uns ihre Bestimmung bleiben, wenn wir sie nicht entweihen wollen. Mit reinem Sinne müssen wir uns ihrem Heiligthume nahen, und der schönste Preis, den wir aus ihrem Dienste davon tragen, muß die Veredlung unserer Gefühle

*) Arist. Met. I. 2.

und Gesinnungen seyn. Wehe dem Volke, das sie zu bloßen Dienerinnen der Frivolität und der Ueppigkeit herabgewürdigt hat; es hat sich die Quellen seiner sittlichen und politischen Verbesserung vergiftet; es hat die Sünde wider den heiligen Geist begangen, die ihm in dieser und in jener Welt nicht wird vergeben werden, für die es in dieser und in den künftigen Geschlechtsfolgen wird büßen müssen.

Achter Brief.

An Ebendieselbe.

Schöne Künste.

— In dem Kreise der freyen Künste, der Künste der Humanität, fanden wir auch die strengen Wissenschaften, die jetzt ihr eigenes, weites Gebiet anbauen; auch diese waren ursprünglich Musenkünste. Jetzt unterscheiden wir die schönen Künste von den strengen Wissenschaften; beyde haben ihre eigenen Tempel, ihre eigenen Priester, ihre eigenen Verehrer. So konnte es aber nicht gleich im Anfange seyn, als ihr göttlicher Funke den Busen der Erdensöhne zu erwärmen begann. Da konnten die Wissenschaften so streng noch nicht seyn. Sie waren noch nicht so tiefsinnig, nicht die Früchte ermüdender Anstrengung; sie hatten noch keine dem Ohre der spielenden Musen unvernehmliche Sprache. Ihre Lehren waren die Eingebungen von Gottbegeister-

ten, die Weisheit des Philosophen und des Astronomen erschallte in dem höchsten Schwunge der Göttersprache, und Urania sang nicht anders als Terpsichore und Polyhymnia.

Es währte lange, ehe sich die Sprache der Götter von der Sprache der Menschen schied; ehe neben der Poesie die Prosa entstand; denn — und das ist für Dich, meine Julie! gewiß kein kleines Paradox — die Poesie war eher als die Prosa. Diese Sonderung konnte nicht eher vollendet seyn, als nachdem sich der denkende Verstand von den blendenden Bildern der Sinne losgewunden, und den mehr oder minder glücklichen Versuch gemacht hatte, ohne ihren täuschenden Schein seine eigene Klarheit in das Innere der Dinge zu bringen. Sobald es aber so weit gekommen war, so mußten nun die Wissenschaften und die schönen Künste ihr eigenes Gebiet, und mit diesem ihr eigenes Geschäft und ihr eigenes Interesse erhalten.

Die Wissenschaften unterrichten; Unterricht ist ihr Geschäft, Vermehrung der

Kenntnisse, Cultur des Verstandes ihre Interesse. Die schönen Künste vergnügen; Darstellung der Schönheit ist ihr Geschäft, und ihr Interesse ist nichts als das Vergnügen ihres Genusses. Dieses verschiedene Interesse, das in den verschiedenen Gebieten der schönen Künste und der strengen Wissenschaften der herrschende Zweck seyn muß, ist das erste Grundgesetz, worauf die ganze Gesetzgebung von einem jeden beruht. Sobald der eine Theil in das Gebiet des andern übergeht, und einer andern Gesetzgebung, als seiner eigenen gehorcht, für einen andern Zweck, als für seinen eigenthümlichen arbeitet, die Wissenschaft den Unterricht dem Vergnügen, und die Kunst das Vergnügen dem Unterrichte aufopfert, so verliert eine jede, ohne durch die geringste Entschädigung von der andern zu gewinnen.

Der Zeichner naturhistorischer Gegenstände soll durch seine Zeichnungen unterrichten; er muß also die Schönheit der Wahrheit aufopfern. Der Mahler darf die Schönheit der Wahrheit nicht aufopfern; denn sein Werk

soll in einer Bildergallerie aufgestellt werden, wo das Auge sein Vergnügen sucht. Wenn die Frau von Genlis in ihrem pädagogischen Romane, Adele und Theodor, ihren Zögling durch historische Gemählde unterrichten will, so wird ihr Mahler oft die poetische oder mahlerische Schönheit der Wahrheit der Geschichte aufopfern müssen; seine Arbeiten werden also gewiß keine vorzüglichen Kunstwerke werden; und wenn er zwischen Schönheit und Wahrheit hin und her schwankt, so ist zu besorgen, daß sein Gemählde bald nicht schön und bald nicht wahr seyn, und daß bald der Unterricht und bald das Vergnügen leiden werde.

Ich glaube Dir also, meine Julie! die beyden Gebiete der Wissenschaft und der Kunst befriedigend bezeichnet zu haben. Die Wissenschaft herrscht in dem ihrigen durch Unterricht; die Kunst ist Königin durch Vergnügen.

Neunter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Schönheit.

— Ich würde mich nicht wundern, meine Julie! wenn Dich meine bisherigen Briefe abschreckten, mich weiter anzuhören. Unterhaltung können sie Dir schwerlich viel gewährt haben, und es gehört Dein ganzer jugendlicher Eifer für die Kunst nebst einiger Entschlossenheit dazu, mir auf dem bisherigen dürren und dornichten Wege zu folgen. Von nun an scheinen sich lachendere Aussichten zu eröffnen; denn es wird von dem Schönen und dem Erhabenen die Rede seyn; und nun glaubst Du Dich in Deinem Elemente! Das Schöne und Erhabene strömt für einen feinen und großen Sinn, wie der Deinige, nichts als Wonne aus, sobald er in ihre Nähe tritt. Diese Erwartung könnte indeß noch eine Zeit lang getäuscht werden; denn es ist etwas An=

deres, die Schönheit mit dem Verstande betrachten und durch die Sinne anschauen, darüber philosophiren und sie genießen. Und auch hier wird nichts Anderes meine Julie bey Muthe erhalten können, als die Aussicht, das Schöne dereinst feiner auffinden, schärfer von dem Schlechten unterscheiden, besser genießen, und, wenn sie es besser hat kennen gelernt, darüber richtiger und sicherer urtheilen, und sich in dem Kreise ihrer Freunde lehrreicher davon unterhalten zu können.

Ein schöner Gegenstand macht dem, der den Sinn dafür hat, Vergnügen; und dieses Vergnügen verkündigt ihm zuerst die Gegenwart der Schönheit. Wir verweilen gern bey ihrem Anschauen; und wie würden wir das, wenn es nicht eine natürliche Verwandtschaft zwischen Schönheit und Vergnügen gäbe? Wir sehen, daß uns ein Ding auch wegen seines Nutzens gefallen kann, allein wir unterscheiden doch ganz deutlich das Wohlgefallen an dem Nützlichen von dem Wohlgefallen an dem Schönen. Es ist ganz etwas Anderes, wenn uns ein Haus gefällt, weil es zu vielen

und großen Bequemlichkeiten eingerichtet ist, als wenn es unsere Bewunderung erregt; oder überhaupt uns durch seine architektonischen Schönheiten angenehm in die Augen fällt. Die innern Theile des menschlichen Körpers haben alle ihre mannichfaltige Nutzen; denn alle, auch der kleinste, tragen zur Erhaltung, der Bewegung und dem Wohlseyn des Menschen bey. Aber die eigentliche Schönheit überströmt nur seine äußere Gestalt, und thront am sichtbarsten auf seinem Antlitze. Das sind Unterschiede, die einem jeden auffallen.

Dem bloßen Gefühle ist daher die Schönheit im höchsten Grade klar. Sobald wir aber einen Schritt über die Grenzen des Gefühls thun, so beginnen die Widersprüche in den Meynungen über das, was man schön nennt. Woher das?

Zuvörderst aus der Vieldeutigkeit des Worts. Es ist das Schicksal aller Wörter, die in Jedermanns Munde sind, daß sie mit ihrer Verbreitung, insonderheit unter dem ungebildeten Haufen, alle Bestimmtheit der Be-

deutung verlieren; und welches Wort ist wohl gemeiner, als das Wort schön? Wenn man aber dem Widerspruche der Meynungen ein Ende machen will, so ist das Erste, womit man anfangen muß, daß man sich über die Bedeutung der Worte verständigt.

Die gemeine Sprache nennt Alles schön, was angenehm ist, und zwar nicht allein die Gegenstände, die uns gefallen, sondern auch die Empfindungen derselben. In ihr ist die milde Sonnenwärme, die uns wohlthut, schön, der Geruch der Rose, der Geschmack der Pfirsche schön. Da kann es dann nicht befremden, wenn man sich wundert, warum es nicht eine schöne Kochkunst, eine schöne Salbenkunst, eine schöne Pomadierkunst unter den Musenkünsten giebt.

Eine genauere Sprache nennt die milde Wärme, den Geruch der Rose, den Geschmack der Pfirsche angenehm, aber nicht schön. Welches Angenehme ist also schön? Ich muß Dir vor der Hand etwas räthselhaft antworten, in der Hoffnung, es Dir bald verständlicher sagen zu können: Schön ist das,

was den deutlichern Sinnen gefällt. Um das zu verstehen, müssen wir unsere Sinne etwas genauer mustern.

Von den fünf Sinnen nennt man einige die deutlichern, und das ist das Gesicht, das Gehör und das Gefühl der äußern Umrisse der Körper, oder das Betasten; andere sind undeutlicher, und das ist das Gefühl der Wärme und Kälte, der Geruch und der Geschmack.

Die erste Eigenheit, wodurch sich sogleich die deutlichern Sinne von den undeutlichern unterscheiden, ist, daß sich die erstern die Ursachen ihrer Empfindungen als Gegenstände außer uns vorstellen; die undeutlichern hingegen bloß in den Sinngliedern selbst. Eine andere Eigenheit ist, daß wir in diesen Gegenständen selbst Vieles, in den Ursachen der Empfindungen durch die undeutlichern Sinne hingegen gar nichts unterscheiden. Wir unterscheiden durch das Gesicht und das Betastungsgefühl die Formen der Gegenstände, die außer uns und vor uns dastehen, mit allen ihren Theilen und nach allen ihren Zusammen=

setzungen. Wir unterscheiden durch das Gesicht die Farben von den Formen und unter sich nach ihren feinsten Nüancen. Wir hören eine schöne Musik außer uns und oft in großer Ferne, unterscheiden ihre Elemente, ihre Melodie und Harmonie. Wir empfinden aber den Geruch nur in der Nase und den Geschmack nur in der Zunge, und wissen nichts von der Beschaffenheit, der Figur, der Größe und Zusammensetzung der Elemente, die diese Empfindungen wirken.

Vermittelst dieser Deutlichkeit des Anschauens der Gegenstände nach ihren Formen, Theilen und Zusammensetzungen, kann der Verstand und die Vernunft sowohl bey dem Schaffen als dem Genießen eines Kunstwerkes mitwirken; bey den Empfindungen der undeutlichern Sinne sind beyde ganz von aller Mitwirkung ausgeschlossen. Denn die Formen und Wesen der Dinge schafft und ergreift allein der Verstand; er hat Begriffe von ihren Elementen, und aus diesen dichtet die Vernunft ihre Schöpfungen zusammen. Das ist der Grund, warum die Thiere die angeneh-

men Empfindungen der gröbern Sinne mit dem Menschen gemein haben, und warum die Vergnügen der deutlichern und edlern Sinne der ausschließende Antheil des Menschen sind. Unter dem Vorleuchten dieser schönen körperlichen Formen geht der menschliche Geist in das Reich der unkörperlichen Formen über, die er nach eben den Gesetzen der Harmonie, des Geziemenden, des Wohllautes in dem Unsichtbaren wie in dem Sichtbaren schafft, anschaut, genießt, liebt, bewundert. Mit ihnen schafft er sich endlich Ideale körperlicher und sittlicher Schönheit. So verbindet die Kunst in den schönen Formen die Regionen des Sinnlichen und Unsinnlichen durch die gemeinschaftliche Mitherrschaft des Verstandes und der Vernunft in beyden; so führt die Kunst den Liebling der Gottheit an den Blumenketten der Schönheit auf den leichten und sanften Pfaden des Vergnügens zu der edelsten Bildung des Verstandes und der Vernunft. —

Zehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Schönheit.
Fortsetzung.

— Bisher haben wir das Schöne in seinem weitern Umfange betrachtet, worin es auch das Erhabene begreift. Zwischen beyden ist auch eine enge Verwandtschaft. Das Erhabene ist, wie das Schöne, in den Gegenständen außer uns; es wird nur durch die deutlichern Sinne angeschaut; es erfodert, wie das Schöne, die Mitwirkung des Verstandes. Für die undeutlichern Sinne giebt es kein Erhabenes; denn das Erhabene ist groß, und die Ursachen der gröbern Empfindungen des Geruchs und Geschmacks haben für uns keine Größe; sie haben nur eine Stärke, und sind durch ihre Stärke zerstörend. Sie betäuben durch Weintrunkenheit, zerreißen mit Schmerz, oder machen Erkranken durch Ekel. Da die Bilder der

deutlichern Sinne jenseits der Empfindung durch die von dem Verstande geleitete Einbildungskraft in das Unbegrenzte fortgebildet werden, so liegt das Erhabene außer dem Empfindungskreise des Thieres, das auf das Angenehme der undeutlichern Sinne eingeschränkt ist.

So nahe indeß das Erhabene dem Schönen verwandt ist, so haben beyde doch mehrere Eigenthümlichkeiten, die sich so deutlich aussprechen, daß es nöthig ist, das Gebiet des Schönen noch von dem Gebiete des Erhabenen durch scharfe Grenzen abzusondern.

Was bloß als Gegenstand der Betrachtung gefällt, ist schön oder erhaben; schön durch seine Mannichfaltigkeit, erhaben durch seine Größe. Daher ist das Schöne häufiger, das Erhabene seltener. Denn in dem Erhabenen herrscht die Einheit, in dem Schönen die Mannichfaltigkeit. Diese läßt mehrere Zusammensetzungen und mithin mehrere Abwechselung zu. Wenn wir die Alpengebirge erhabene Gegenstände nennen, so sind sie es wegen ihrer ungeheuern Massen und

wegen der unermeßlichen Höhe ihrer Gipfel, die sich in den Wolken verlieren, denen das Auge nicht folgen kann, und die die Einbildungskraft bis in die Unendlichkeit ausdehnt.

Aber es giebt auch Aussichten auf schöne Landschaften, und selbst auf gebirgichte, und diese erhalten ihre Schönheit von ihrer Mannichfaltigkeit und dem Reichthume von immer wechselnden Ansichten, die sie dem Auge darstellen. Diese Landschaften zeichnen durch ihre sanften Abhänge nach verschiedenen Richtungen mannichfaltige angenehme Gestalten in der Luft. Die Thäler, die sie von mehreren Seiten durchschneiden, bringen einen steten Wechsel von Licht- und Schattenpartheieen hervor, die das Auge überraschen, und auf ihnen ist ein Reichthum von Baumgruppen, Wiesen, Landhäusern, weidendem Viehe, rieselnden Bächen, hüpfenden Wasserfällen, spiegelhellen Teichen mit allen Arten von schwimmendem Geflügel zerstreut.

Die Schönheit ist also die Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zu Einem in der Erscheinung. Dieser Begriff der Schönheit ist

neu; er war schon den Alten bekannt. Plutarch sagt: *) „Das Schöne entsteht aus „vielem Mannichfaltigen, das unter Ebenmaaß und Harmonie in Eine leichte Uebersicht zusammengefaßt wird;" und der heilige Augustinus: **) „Die Form aller „Schönheit ist die Einheit."

Mannichfaltigkeit und Einheit ist also in dem Schönen wie in dem Erhabenen; aber bey dem Schönen siegt die Mannichfaltigkeit, bey dem Erhabenen die Einheit. Diese Einheit muß mit Größe verbunden seyn, wenn sie sich dem Erhabenen nähern soll; denn Einheit ohne Mannichfaltigkeit und Größe ist weder schön noch erhaben, und kann also durch keine Art von Interesse anziehen.

Worin besteht aber die Einheit, die das Mannichfaltige schön macht?

Ich glaube, man könne das im Allgemeinen nicht verständlicher ausdrucken, als wenn

*) In s. Abh. über das Hören.
**) Brief 18.

man sagt: darin, daß die Dinge zusammen gehören. In den Werken der Kunst fällt das am meisten in die Augen, und bey den Werken der Natur in dem Lebendigen mehr als in dem Leblosen. Indeß ist es auch bey diesen nicht ganz zu verkennen.

In einer schönen Landschaft gehört der fruchtbare Boden zu den Bäumen und den Kräutern, die darauf wachsen, und diese gehören wieder zu dem Viehe, das darauf weidet; die bald weiten bald engen Umgebungen gehören zu pikanten Lichtmassen und zu den mahlerischen Schattenpartheien, die sich in den Thälern und Schluchten zwischen den Bergen bilden. Hier ist überall Beziehung des Einen auf das Andere; hier ist ein allgemeines Band, das die Thiere mit den Pflanzen und Beyde mit dem Boden, das Licht und den Schatten mit den Oeffnungen und Vertiefungen, den Fall des Wassers mit dem Abhange, — kurz, das alles noch so Abstechende in dem noch so vielen Mannichfaltigen umschlingt und ihm Einheit giebt. Vergleiche das, wenn Kinder mit einem Schutthaufen,

und Du wirst gleich sehen, warum Du ihn nicht schön findest. Er ist nicht schön, wirst Du sagen, sey er auch noch so groß, bestehe er auch aus noch so vielen und mannichfaltigen Trümmern; denn alles dieses Mannichfaltige gehört nicht zusammen, es fehlt ihm also das Band der Einheit. Diese Einheit macht hier wiederum der Verstand und die Vernunft; denn nur diese wissen, was zusammen gehört. Ich kann nicht müde werden, Dich auf die Hoheit des Menschen aufmerksam zu machen, indem ich Dich die stete geheime Mitwirkung des Verstandes und der Vernunft bemerken lasse, auch da, wo bloß alles Vergnügen ein Vergnügen der Sinne scheint. Für das Thier giebt es keine schöne Aussicht; die herrlichste Landschaft ist ihm ein öder Schutthaufen.

In dem organischen und lebendigen Wesen ist die Einheit des Schönen leichter zu finden; denn die Vereinigung ihres Mannichfaltigen ist inniger. Sie liegt in der bildenden und belebenden Kraft, und in der Zweckmäßigkeit der Theile und Glieder zu der Bil-

dung und der Thätigkeit der Pflanze und des Thieres.

Je höher und edler die Natur der belebenden Kraft ist, desto schöner ist der Körper, dem sie einwohnt; denn desto mehr Mannichfaltigkeit werden seine Theile haben, und desto mehrern und edlern Zwecken werden sie dienen. So hat der Mensch nicht, wie das Thier, vier Füße; er hat zwey Hände und zwey Füße; hier ist mehr Mannichfaltigkeit. Aber diese zwey Hände gebraucht er zu einer unendlichen Menge von Zwecken, und die meisten sind Zwecke seines Verstandes und seiner Vernunft. Mit einem Paar Pferdehufen würde er die Formen der Körper nicht erforschen, die beredte Feder des Schreibers, die kunstreiche Nadel der Stickerin nicht führen können. Hier ist eine größere Uebereinstimmung des Mannichfaltigen in den vielen Zwecken, die sich wieder zuletzt in einem höchsten vereinigen.

Es wird Dir nun hoffentlich einleuchten, meine Julie! daß zu aller Schönheit Mannichfaltigkeit und Einheit gehören. Denn

Einheit ohne Mannichfaltigkeit ist Monotonie und Einförmigkeit, und erweckt Ueberdruß; aus Mannichfaltigkeit ohne Uebereinstimmung und Harmonie entsteht Verwirrung, die das Anschauen ermüdet und worunter der Geist erliegt. Ich will abwarten, ob Du mit dieser Zergliederung der Schönheit fertig werden kannst, und werde daher erst, wenn ich einen Brief von Dir erhalten habe, weiter fortfahren.

Eilfter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Grazie.

— Du bist zu voreilig mit Deinen Fragen, meine beste Julie! Es ist noch zu früh, nachzuforschen, warum uns die Mannichfaltigkeit nur mit der Einheit der Harmonie, und die Einheit nur in der Mannichfaltigkeit gefällt. Vielleicht stoßen wir in der Folge von selbst darauf, wenn wir in unsern Untersuchungen über die Schönheit weiter fortgehen. Ich will also ihren Faden da wieder anknüpfen, wo ich ihn in meinem letzten Briefe abgerissen habe.

Wenn uns die Schönheit in dem Lebendigen entgegenkömmt, so offenbart sie sich in seiner Gestalt und in seinen Bewegungen; die erstere hat unser Schiller die architektonische genannt, die letztere hat schon lange ihren Nahmen in der Sprache gehabt; es

ist die Grazie. Die Benennung der architektonischen Schönheit scheint mir der Sache vollkommen angemessen. Der göttliche Bau eines schönen Körpers gefällt, wie das Gebäude eines menschlichen Architekten, durch das schöne Ebenmaaß seiner fortdauernden Formen; und beyde unterscheiden sich nur dadurch von einander, daß der menschliche Körper von einem innern Geiste beseelt ist, dessen Charakter er ausdruckt.

Die Grazie ist also die Schönheit in den Bewegungen. Aber, sagst Du vielleicht, es giebt auch eine Grazie in den Stellungen.

Allerdings; denn ein ganz gerader Körper, mit breitem vor sich hin gaffendem Gesichte, herabhangenden Armen und geschlossenen Füßen, der von dem Scheitel bis auf die Fersen erstarrt scheint, kann nicht die geringste Grazie haben. Setze ihn in Bewegung, gieb ihm eine Stellung, worin sich seine Glieder in leichten, sanften Biegungen entfalten, und Du wirst sogleich unter Deinen Augen die reizende Blume der Grazie aufblühen sehen.

Die Grazie in den Stellungen läßt sich

aber leicht auf die Grazie in den Bewegungen zurückführen. Denn wenn das Gerade, das Steife und Starre in allen Gliedern, so wie das parallele Herabhangen der Arme und der parallele Stand der Füße dem Körper das Ansehen der Unbeweglichkeit geben: so muß das Biegsame, das Fließende, das Wellenförmige in seinen Umrißen ihm den Schein der Bewegung mittheilen. Das Biegsame, das die äußersten Linien ausdrucken, sind die letzten Spuren der aufhörenden und der erste Moment der beginnenden Bewegung; es ist der Abdruck des sanften Wallens, der auf der weichen Oberfläche des Bodens zurückgeblieben ist. Dazu kömmt noch ein anderer Grund. In einem gewißen Sinne ist es einerley, ob das Auge oder der Gegenstand sich bewegt. Wenn die lebhaften Wendungen der Thiere eine schnellere Aeußerung der lebendigen Kraft anzeigen, so muß auch folgen, daß, wo das Auge Linien nachgeht, die abgebrochen sind und in rechtwinkliche Richtungen laufen, solche Linien die Idee von den plötzlichen Veränderungen in dem Gegenstande mittheilen.

Denn wir sind gewohnt, die Empfindung von dem, was wir in uns fühlen, auf die Ursach derselben überzutragen, und sie uns als von Bewegung und Leidenschaft belebt vorzustellen, das Licht hold, eine Bewegung lebhaft und Töne pathetisch zu nennen.

Es ist also augenscheinlich dieses Leichte in dem Bewegten und dieses Bewegte in dem Leichten, was uns in der Grazie so sehr anzieht. So groß indeß die Wirksamkeit dieser beyden Kräfte seyn mag, so würde sie doch immer noch nicht groß genug seyn, um den Zauber zu erklären, womit die Grazie alle feinfühlenden Seelen beherrscht. Sie ergießt sich in die mannichfaltigsten Zweige der Anmuth, der Holdseligkeit, des Liebreizes, und wirkt durch diese mit unwiderstehlicher Gewalt. Hier deutet ihr Reiz auf einen höhern Ursprung, als in der bloßen Bewegung des Körpers.

Dieser höhere Ursprung ist in dem Innern, in dem Unsichtbaren, wovon das Aeußere nur der sichtbare Abdruck ist.

Man hat gefragt, ob es auch eine männliche Grazie gebe, oder ob sie bloß das Eigenthum des weiblichen Geschlechts sey?

Warum sollte aber das männliche von allem Antheil an der Grazie ausgeschlossen seyn? Wenigstens waren zwey ihrer berühmtesten Kenner dieser Meynung nicht. Plato rieth einem seiner Schüler, den Grazien zu opfern, und Chesterfield rief seinem Sohne, wiewohl, leider! vergebens, zu: „Senza la grazia tutta fatiga è vana.“ Diese männliche Grazie verschönerte den Papst Pius den sechsten, bey dessen Einzuge eine fromme Nonne ausrief: „Wie schön muß Jesus „Christus seyn, wenn sein Statthalter schon „so schön ist.“

Das schönste Bild der männlichen Grazie war bey den Griechen der Apollo von Belvedere. In dem schlanken Wuchse des jugendlichen Gottes, in seinem sichern Vorschreiten druckt sich das Gefühl einer unüberspannten Kraft aus, und dieser Ausdruck giebt der schönen Stellung den Zauber, womit sie auf jeden wirkt, der dieses Meisterstück der bil-

denden Kunst mit gesunden Augen und feinem Gefühle anschaut.

Die weibliche Grazie ist am unwiderstehlichsten, wenn sie Anmuth, Holdseligkeit und Liebreiz ist. Die Wirkung, wodurch sich die Anmuth ankündigt, ist, daß wir uns sehnen, uns ihr zu nähern, und wenn wir in ihrer Nähe sind, ihren Kreis nicht wieder verlassen können. Da, wo Holdseligkeit über ein weibliches Wesen ausgegossen ist, da versenkt uns der Geist, der voll himmlischer Gedanken und Engelsgestalten mit sanftem überirdischem Wohlwollen durch alle Bewegungen, Blicke, Züge und Mienen schimmert, in ein süßes Staunen, das in eine Art von heiliger Wonne übergeht. So stehen wir vor einem Madonnenbilde, das Raphael aus seinem Anschauen der Himmlischen auf die Erde gebracht hat. Diese holdselige Grazie scheinen selbst die Griechen nicht gekannt zu haben, deren Grazie nur Anmuth und Liebreiz war. Die sanfte sittliche Schwärmerey einer beschaulichen Religion hat sie erst in die Kunst eingeführt. Indeß ist

Wohlwollen und sanfte Güte der Hauptcharakter der Holdseligkeit. Dem Dichter ist die Hoffnung die holdseligste der Feen.

> Holdseligste der Feen
> Du mit dem weichen Sinn,
> Vom Himmel auserfehen
> Zur Menschentrösterin.
>
> Bürger.

Der Liebreiz umgiebt die weibliche Gestalt, in deren Ausdrucke die Unschuld die Neigung zu verrathen und zu verhüllen scheint, und worin sich beyde in einem lieblichen Gleichgewichte halten. —

Zwölfter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Grazie.

Fortsetzung.

— Ich habe Dich, meine Julie! in meinem letzten Briefe darum so lange von der Grazie und ihren verschiedenen Zweigen unterhalten, um Dich auf ihren geistigen Ursprung, so wie auf ihren Unterschied von der architektonischen Schönheit recht aufmerksam zu machen.

Die architektonische Schönheit entsteht aus der Harmonie und dem Wohllaute aller Theile, Glieder und Farben der ganzen Gestalt. Man kann daher sagen, daß sie in Ordnung, Ebenmaaß und einer schicklichen Größe bestehe. Wundere Dich nicht, daß ich auch diese Größe zur Schönheit erfodere; denn das Schöne darf weder zu groß noch zu klein seyn. Ein mikroskopisches Würmchen kann nicht schön seyn; denn die Harmonie seiner Glieder

entgeht dem Auge, weil sie ihm selbst in Nichts verschwinden. Aber eben so wenig würde auch eine Gestalt, deren Augen, wie in Mahomeds Engel Gabriel, siebzig Tagereisen von einander entfernt wären, schön seyn; denn ihr Anschauer würde das Ganze nicht als Eins unter Einen Blick fassen können. Die Schönheit erfodert also eine leicht anschauliche und eben so leicht übersehbare Größe.

Von dieser architektonischen Schönheit ist nun die Grazie noch sehr verschieden; die eine kann sehr wohl ohne die andere seyn, und wird auch, wenigstens in ihren höhern Graden, oft ohne die andere gefunden. Die berühmte Angelika Kaufmann soll nie schön gewesen seyn, aber ihre seelenvollen Augen

> pietosi a riguardar
> a mover parchi,

sollen ihr eine außerordentliche anziehende Holdseligkeit gegeben haben. Eine junge schöne Person, schön wie eine Bildsäule, von trägem schleppendem Gange, phlegmatischer Bewegung, nichtssagenden Augen und Ge-

sichtszügen, wird vielleicht den Tribut kalter Bewunderung erhalten, aber man wird sich begnügen, sie in der Ferne anzusehen. Sie hat alle architektonische Schönheit des Körperbaues, aber ohne die einnehmende Grazie, die ihm nur der durchschimmernde Geist geben kann. Denn so wie sich ein lebendiger Geist und ein gefühlvolles Herz entwickelt, so entfaltet sich die Anmuth der Gestalt. Welche schöne Hoffnung für die, denen die Natur die bloße architektonische Schönheit versagt hat; aber welcher dringende Ruf! auch für die äußern Annehmlichkeiten ihrer Person, ihren Geist und ihr Herz zu bilden. Wenn daher die Eleganz der Figur eine nothwendige Eigenschaft der weiblichen Schönheit ist, so wird in den türkischen Harems nicht einmal diese gefunden werden; denn ihr stumpfsinniger Beherrscher wählt seine wohlbeleibten Lieblinge nur nach dem Triebe der thierischen Sinnlichkeit. Noch weniger aber werden diese traurigen Wohnungen der geistlosen Sklaverey der Aufenthalt der Grazie und Anmuth seyn. Bey den Griechen war Schönheit und Grazie

nur unter dem männlichen Geschlechte und den Hetären; nur diese konnten durch Umgang ihren Geist bilden; die Hausmutter war in ihren häuslichen Zirkel eingeschlossen. Holdseligkeit kann nur unter den christlichen Europäerinnen gefunden werden.

Dreyzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Grazie.

Fortsetzung.

— Du erkennst also auch die Grazie für die Schönheit in den Bewegungen. Und wer sollte das nicht? Sagt nicht Milton:

„Grazie war in allen ihren Schritten.“?

Das große Geheimniß ist, zwey anscheinende Widersprüche mit einander zu gatten; in der nämlichen Bewegung Behändigkeit mit Sanftheit, Lebhaftigkeit mit Milde, Geist mit Holdseligkeit zu vereinigen.

Wenn die Sanftheit Trägheit wird, so ist sie schleppend und widrig; wenn Lebhaftigkeit nicht mit Holdseligkeit gemäßigt ist, so wird sie Heftigkeit oder Flatterhaftigkeit. Die Vereinigung dieser beyden Erfordernisse ist unentbehrlich im Tanzen, Gehen, Verneigen, Sprechen, Fodern, Darbieten, Annehmen, und, wenn ich hinzusetzen darf, im Lächeln.

Ungezwungenheit ist das Wesen der Grazie; alle behenden und sanften Bewegungen werden aber nothwendig ungezwungen und frey seyn. Wenn Milton die Grazie eines Engels mahlt, so ist sie sanft gleitend ohne zu schreiten; wenn Richardson im Carl Grandison die Grazie der Emilie Jervey beschreibt, so bewegt sie sich mit sanftem Schwimmen durch das Zimmer; und nach solchen Beschreibungen hat Guido seine Engel gemahlt.

Der Sitz der Grazie sind alle Theile des Körpers, die Bewegung haben, die Füße, die Hände, die Arme, der Kopf, die Lippen, die Augen, und vorzüglich der Hals. Da der Kopf fast beständig in Bewegung ist, beynahe die Bewegungen aller übrigen Glieder begleitet, um ihnen Werth und Bedeutung zu geben; da so viele seiner Theile Grazie und einen seelenvollen Ausdruck haben: so müssen die Muskeln des Halses, wenn sich der Kopf frey und ungezwungen bewegen soll, äußerst geschmeidig seyn. Diese Geschmeidigkeit kann durch Uebung erhalten werden. Die Weiber

in Frankreich besitzen sie in einem höhern Grade als die Bewohnerinnen von irgend einem Lande, das ich kenne. Eine französische Dame, die zwischen zwey Männern sitzt, wird das nämliche Wort an beyde richten, durch eine leichte und freye Bewegung ihres Kopfes, ohne ihre Schultern zu bewegen. Das ist ein Talent, das bey uns selten ist. Man wendet den Kopf, aber mit einer solchen Steifheit der Gelenke und der Muskeln, daß sich der ganze Körper mit dreht.

Nichts ist der Grazie so entgegen, als die Affektazion; schon deswegen, weil die Affektazion gezwungen ist und die Mühe der Anstrengung verräth; aber auch darum, weil sie die Bescheidenheit der Natur überschreitet und der Sache zu viel thut. Dieses zu viel verräth immer die Kunst und Mühe der Affektazion; denn die Natur thut nie mehr als nöthig ist; was darüber hinaus geht, ist das Werk der Kunst. Die Grazie kann daher nie außer dem leichten und freyen Maaße der Natur seyn.

Der beste Beweis, daß das Wesen der

Grazie in der Vereinigung der Lebhaftigkeit mit der Sanftheit bestehe, ist die Grazie der Rede, die anmuthigste und nützlichste von allen. So wie die Bewegungen des Körpers frey seyn müssen von aller Verwirrung, Hast und Verlegenheit, und doch zugleich belebt und geistvoll, so muß die Bewegung der Sprache lebhaft seyn ohne Uebereilung, verständlich ohne Schreyen und Emphase, und sanft ohne Monotonie. Wer diese Lebhaftigkeit und Sanftheit mit einander verbindet, druckt sich mit Leichtigkeit aus; und hier finden wir uns wiederum bey dem Wesen der Grazie.

Die Griechen personifizirten die liebreizende Anmuth, und schufen die Grazien, welche sie mit allen den Attributen zu umgeben wußten, die das Innere ihres Wesens verkündigen. Die Grazien sind also von griechischer Abkunft. Die Griechen brachten die glücklichsten und vollkommensten Schöpfungen hervor, und sie verschönerten sie bis zu dem höchsten Grade, den ein reiner und eleganter Geschmack zuläßt. Die Hauptsache in Geschmack,

Erfindung, Grazie und in jedem andern Dinge ist der gesunde Verstand, und auf diesem Grunde ruhen alle ihre Erfindungen. Die Urbilder von ihren Schöpfungen waren immer aus der Natur genommen und auf Wahrheit gegründet. So oft sie einen reichhaltigen und vielversprechenden Gegenstand entdeckten, so theilten sie ihn in zwey Theile; und nachdem sie alles Unangenehme und Uninteressante davon abgesondert hatten, so verschönerten sie das Uebrige bis zu dem höchsten Grade der Vollkommenheit.

Wenn die schöne Fabel von der Venus und den Grazien einen historischen Grund gehabt hat, so war es dieser: Eine schöne und verliebte Prinzessin, die Venus hieß, war auf einer der griechischen Inseln gebohren. Sie hatte drey liebenswürdige Hoffräulein, die Schwestern waren, und das waren die Grazien. Das Uebrige schuf die griechische Phantasie hinzu. Die Dichter machten die Prinzessin erst zu einer Göttin, und, um zu ihrer Idee das Erhabene hinzuzufügen, dichteten sie die Göttin aus dem Meere entsprungen.

Der bildende Künstler schuf sie aus seiner Phantasie. Aber ach! von allen diesen Werken ist nur eines erhalten, das der Göttin würdig ist, die Venus von Medicis.

Die Schönheit gab augenscheinlich die erste Idee zu der Göttin der Liebe. Aber Schönheit allein, wußte der feine Grieche sehr wohl, ist bedeutungslos ohne Grazie, und uninteressant ohne Charakter. Sein nächster Gedanke war also, seine Göttin in einem glücklichen Momente zu zeigen; so würde Grazie, Ausdruck, Charakter aus diesem Momente so leicht hervorgehen, daß man ihnen keine Anstrengung ansehen könnte. Er ließ sie dem Meere entsteigen; und indem er sich in ihre Seele versetzte, so entdeckte er an ihrer Stellung, welches ihre erste Emozion müsse gewesen seyn. Es war Bescheidenheit. Hier ist der Charakter auf einmahl bestimmt, der Ausdruck gegeben; alle Theile der Statue ordnen sich von selbst mit Anstand und Schicklichkeit, und das Ganze spricht zu gleicher Zeit die feine und schöne Moral aus, daß Liebe nur durch die Vereinigung der Schön-

heit mit der Bescheidenheit einge-flößt werde.

Hier, sagst Du vielleicht, hat sich der Grieche in dem Charakter der Venus vergriffen; sie war — Nicht zu rasch; ich gebe zu, daß sie in der Folge Thorheiten beging, und einen Jäger, *) einen Offizier **) und einen Staatsmann ***) zu ihren Liebhabern nahm, mit eben so wenig Wahl und Delicatesse, als eine französische Dame an dem Hofe des Regenten. Aber in diesem Zeitpunkte durfte er sie nicht nehmen, wenn er einen schönen, interessanten und moralischen Moment wählen wollte.

Die leitende Idee, welche die liebenswürdige Gruppe der Grazien charakterisirt, und den auch ihr Nahme Charitinnen, Huldgöttinnen, bezeichnet, ist Munterkeit und Frohsinn. Die jüngste ist Thalia, das heißt, blühendes Mädchen; die zweyte: Euphrosine, die Lebhafte; die dritte: Aglaja, welches Glanz bedeutet, aber zugleich Würde

*) Adonis. **) Mars. ***) Anchises.

und Anständigkeit in sich faßt. Sie sind nackend, weil die Grazie, gleich der Wahrheit, simpel und ungeschmückt seyn soll, weil sie offenes, unbefangenes Herzens ist, ohne Coquetterie und Verstellung. Sie gehen Hand in Hand, weil Frohsinn, Lebhaftigkeit und Jugend mit Aufrichtigkeit, Unbefangenheit und Anständigkeit vereinigt seyn muß. Sie sind in Bewegung, weil ohne Bewegung keine Grazie seyn kann.

Die Griechen dachten also, daß Schönheit nöthig ist, um Liebe einzuflößen, daß aber ihre Macht vorübergehend und kurz ist, wenn sie nicht von den Grazien begleitet ist, d. i. wenn nicht Ungezwungenheit und Leutseligkeit, Holdseligkeit und Geist, Frohsinn, Bescheidenheit, Offenheit und Unbefangenheit die Bewunderer fesselt, die die Schönheit erobert hat. —

Vierzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Arten der Grazie.

— Ich endige damit, daß ich die zerstreuten Züge aus meinen vorigen Briefen zusammenfasse und unter Einen Gesichtspunkt bringe, um die Grazie in allen ihren verschiedenen Graden der Vollkommenheit, von dem niedrigsten bis zum höchsten, darzustellen.

Auf der untersten Stufe steht die, welche ich, um sie durch Ein Wort zu bezeichnen, die Lebensgrazie zu nennen wage. Ihr Charakter ist bloß der Ausdruck von Leben und Bewegung mit Leichtigkeit in den Handlungen, den Stellungen, den Formen. Sie kann sich in allem Lebendigen finden, in den Thieren sowohl als in den Menschen; in dem spielenden Lamme, in dem schön gebaueten Pferde, wie in den grazienvollen Bacchantinnen

der Herkulanischen Gemählde. Sie ist selbst nicht von dem Pflanzenreiche ausgeschlossen.

Höher steht die sittliche Grazie. Ihr Charakter ist der Ausdruck schöner sittlicher Neigungen und Tugenden des süßen Verlangens, gefesselt durch Unschuld, Schamhaftigkeit und Bescheidenheit. So ist die Grazie der mediceischen Venus; und sie ist es, die wir Liebreiz nennen.

Am höchsten steht die rührende Grazie. Ihr Charakter ist der Ausdruck der mildesten, wohlwollendsten, liebevollsten, sympathetischen Gefühle, der innigsten Zärtlichkeit der Zuneigung, des süßen Enthusiasmus wohlthuender Thätigkeit, die Hand in Hand mit der Schönheit gehen. Sie ist die Seele der Schönheit und die Kraft des sanftesten Ausdrucks. Wer erkennt hier nicht die Grazie der Holdseligkeit?

In den zärtlichsten und ergötzendsten Momenten des Gedankens wirft sich der Körper natürlich in Attitüden, welche die Kraft haben,

die nämliche Süßigkeit andern Seelen mitzutheilen.

Was aber dieser höchsten Grazie den Ausdruck des rührendsten Affekts giebt, ist der sanfte Schmerz, der sich in sein zartes sittliches Gefühl für sich, und sein sympathetisches für Andere mischt. Das erscheint in dem süßen, sich sträubenden Aufschube, in den Hoffnungen, der Furcht und den zärtlichen Besorgnissen der Liebe; am stärksten aber in den Lagen der Noth und des Jammers. Da nimmt die Schönheit die Gestalt der erhabensten Grazie und Würde an.

Es giebt eine gewisse Hoheit der Seele, ein glückliches Bewußtseyn höherer Tugend, die jede Leidenschaft adeln muß und zu dem Wesen der vollkommensten Grazie gehört; denn keine vollkommene Grazie ist ohne Würde. Diese Grazie ist das Erhabene der Schönheit, der bescheidene Stolz der Tugend, die holde Würde der Liebe. Eine Attitüde, die eine denkende und gefühlvolle Melancholie ausdruckt, eine Empfindung, die den zarte-

sten Seelen eigen ist, ist immer voll Grazie. Die lieblichste der Grazien hat in ihrem Gesichte einen Zug von Schwermuth mit der süßesten Wonne gemischt. So ist die Holdseligkeit einer heiligen Jungfrau in der Nähe ihres leidenden Sohnes auf den entzückenden Gemählden eines Raphael und Correggio.

Funfzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Vollkommenheit.

— Wenn, wie ich Dir glaube bewiesen zu haben, meine Julie! die eigentliche Schönheit auf der einen Seite, von der Grazie muß unterschieden werden, so müssen wir sie auch noch auf einer andern, von der ästhetischen Vollkommenheit, unterscheiden. In beyden muß die Einheit der Form der Mannichfaltigkeit des Stoffes seine Gestalt geben. Aber diese Einheit kann verschieden seyn.

Es giebt eine Einheit der Form, die aus der Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zu Einem Zwecke, es giebt eine andere, die aus der Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zu Einem Ganzen entspringt; die erstere herrscht in der ästhetischen Voll-

kommenheit, die letztere in der eigentlichen Schönheit.

Wir können uns diesen Unterschied am besten an der Baukunst deutlich machen, da ihre Werke ganz die Schöpfungen des menschlichen Geistes sind. Ein vollkommenes Gebäude muß fest seyn; und wenn seine Festigkeit in allen seinen Theilen und ihren Anordnungen dem bloßen Anschauen sichtbar ist, so ist es ästhetisch vollkommen. Der erste auch dem äußern Anschauer bemerkbare Zweck eines Gebäudes ist Sicherheit vor dem Einstürzen; und dazu muß es fest seyn. Das kann es aber seyn, wenn auch seine Abtheilungen keine angenehmen Verhältnisse zu einander haben. Die vollkommenste Festung ist die, welche am schwersten einzunehmen ist; die schönste für das Auge auf dem Papiere würde die seyn, die das regelmäßigste Polygon wäre. Soll das Gebäude außer der ästhetischen Vollkommenheit, die seine Festigkeit sichtbar macht, noch eigentliche Schönheit haben, so muß in seinen Abtheilungen, in der Ordnung und der Stellung seiner Säulen Eben-

maaß und Symmetrie herrschen. Ich denke, daß man hier zweckmäßige Einrichtung und regelmäßige Abtheilung, und also ästhetische Vollkommenheit und eigentliche Schönheit deutlich genug unterscheiden kann.

Du wirst das vielleicht für eine bloße Spitzfindigkeit halten. — Doch ich werde abgerufen; also künftig mehr. —

Sechzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Welches ist die schönste Linie, die schönste Farbe, der schönste Ton?

— Auf Deinen Einwurf, meine Julie! gegen die Unterscheidung der ästhetischen Vollkommenheit und der Schönheit, die ich Dir bloß in den Mund gelegt hatte, die Du aber in Allem Ernste aufnimmst, kann man, glaub' ich, Folgendes antworten.

Man hat die Frage aufgeworfen: welches die unbedingt schönste Linie, die schönste Farbe, der schönste Ton, der schönste Tanzschritt sey?

Ueber diese Frage sind die Stimmen von jeher getheilt gewesen. Die Alten erklärten sich ohne Ausnahme für die Kreislinie; denn in dieser bewege der Schöpfer der Natur die himmlischen Sphären; Hogarth für die Wellenlinie. Einige halten die grüne Farbe

der Wiesen für die schönste Farbe, Andere das sanfte Roth der Rose. Einigen ist der Ton der Flöte; Andern der Trompetenton der schönste. Dieser erklärt sich für den majestätischen Menuettenschritt, ein Anderer für den leichten Schritt des englischen Tanzes.

Sie haben Alle Recht und Unrecht, nachdem man es nimmt: Recht, indem ein jeder sein Schönstes für das Schönste an seinem Orte hält; Unrecht, wenn er es unbedingt für das Schönste erklärt.

Kein Element der Schönheit ist an sich und unbedingt das schönste. Die gerade Linie kann an einem Kunstwerke so gut die schönste seyn, als eine krumme, und die Wellenlinie oder die gerade Linie, die an Einem Körper schön ist, kann einen Andern verunstalten, je nachdem sie ihrer Bestimmung gemäß oder entgegen ist. Eine krumme Linie ist an dem Bauche eines Schiffes schön; denn das Schiff soll beweglich seyn, und dazu schickt sich die krumme Linie besser, als die gerade. An einem Hause würde sie nicht schön seyn; da ist die gerade und senkrechte die schönste. Denn einem Hause

soll man seine Festigkeit ansehen können, und die ist in der geraden und senkrechten am sichtbarsten. Die krumme Linie würde den Wänden und Mauern einen Bauch geben; die schiefe würde der darauf liegenden Last weichen, und mit beyden würde das Haus den Einsturz drohen.

Wir können daher die Schönheit der Elemente des Schönen in ihre eigenthümliche und ihre Zeichenschönheit eintheilen. Diese letztere haben sie, sofern sie Bestandtheile eines schönen Werkes sind, und sofern die ästhetische Vollkommenheit in ihnen sichtbar wird. Gesetzt nun, daß die eigenthümliche Schönheit von Einer Linie geringer wäre, als die von einer Andern, so kann sie, wenn sie ein Bestandtheil eines schönen Werkes wird, seiner ästhetischen Vollkommenheit entspricht und sie sichtbar macht, das an Zeichenschönheit gewinnen, was ihr, gegen die andere, an eigenthümlicher abgeht. Der Schaft einer schönen Säule muß gerade und senkrecht seyn, weil er das Gebälke tragen soll; die Volute, die nichts trägt, ist gebo=

gen. Die dorische Säule mag an sich immer nicht so schön seyn, als die schlanke ionische; da sich aber in ihrer plumpern Form die Kraft der Festigkeit ausdruckt, so harmoniert sie mit der Vollkommenheit eines schwerfälligen Gießhauses, und gewinnt also an Zeichenschönheit, was ihr an eigenthümlicher abgeht.

Wie das mit den Linien ist, so ist es auch mit den Farben. Daß gelblich-graue unbestimmte Farben an sich nicht schön sind, darüber ist nur Eine Stimme. Aber die helle grüne ist doch an sich schön? Sie ist auch die schöne Farbe, worin die Natur die Wälder und die Fluren des Feldes kleidet. Warum würde sie es aber nicht in dem menschlichen Gesichte seyn? Weil sie nicht mit seiner ästhetischen Vollkommenheit harmoniert. Von dieser kann nur das lebendige Roth ein sichtbares Zeichen seyn. Denn das Leben kündigt sich am besten durch das Licht einer milden mit Weiß gemischten Röthe an; Leben und Licht sind die allgemeinsten Bilder von Wohlseyn und Glückseligkeit.

Man hat gefragt, welches die schönste

Farbe für ein schönes Gebäude sey? eine helle oder eine blasse und sanfte?

Man kann die unbeantwortliche Frage: welches an sich die schönste sey? dahin gestellt seyn lassen. Es ist genug, wenn der Architekt weiß, daß die schönste für ein Prachtgebäude die sanfteste und unscheinbarste ist; denn das ist die, welche die architektonische Schönheit am wenigsten bedeckt. An einem schlecht gebauten Hause ist es gleichgültig, welche man wählt. Die schreyendste kann hier vielleicht die bessere seyn; denn sie zieht die Aufmerksamkeit von dem Mangel an architektonischer Schönheit ab.

Bey der Wahl der Farben für die Kleidungsstücke wird man noch mehr auf ihre Zeichenschönheit sehen müssen. Die frische Rosenfarbe mag immerhin an sich schöner seyn, als die bleiche Aschfarbe; allein eben, weil sie nur mit der Lebhaftigkeit der frischen jugendlichen Schönheit harmoniert, würde sie die verblichene alternde Matrone entstellen. Denn so wie sie bey der Erstern die Aufmerksamkeit auf ein Gesicht zieht, wo die Erwar-

tung nicht getäuscht wird, und den Wunsch, zu gefallen und bemerkt zu werden, verräth, wenn Alter und Liebenswürdigkeit ihn noch rechtfertigen; so würde sie bey einem bejahrten Frauenzimmer den Mangel seiner Reize nur noch sichtbarer machen, und Absichten verrathen, die Verachtung erregen. Eine verständige Frau wird also bey Zeiten merken, daß sie sich mit Farben umgeben muß, die mit den Empfindungen der Ehrfurcht und der Tugenden ihres Alters im Einklange stehen. Und so wird die an sich weniger schöne Aschfarbe für sie an Zeichenschönheit gewinnen, was sie an eigenthümlicher entbehrt.

So ist es mit den Farben; mit den Tönen und Tanzschritten ist es nicht anders. Der Wohllaut der erstern und der Rhythmus von beyden ist da schön, wo er den Zweck des Ganzen befördert, seine Wirkung verstärkt und seine ästhetische Vollkommenheit hervorhebt. Die schmetternde Trompete wird sich zu der muthigen Kriegsmusik, die sanfte Flöte zu dem schmelzenden Gesange der Zärtlichkeit, und der feyerliche Tanzschritt dahin schicken,

wo er den Rhythmus der Würde und Anmuth, der hüpfende, wo er den Rhythmus der leichtfüßigen Fröhlichkeit entwickeln soll.

Ueber alles dieses werden wir uns nicht deutlich verständigen können, wenn wir nicht die eigenthümliche Schönheit von der Zeichenschönheit unterscheiden, und den wahren Werth dieser letztern durch ihr Verhältniß zu der ästhetischen Vollkommenheit zu bestimmen wissen. Es ist nicht unnütz, diese beyden Zweige der Schönheit, die oft in ihrem allgemeinen Nahmen vermengt werden, in ihrer wesentlichen Verschiedenheit zu denken. —

Siebzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Gefühl der leichten Thätigkeit.

— Um nicht gar zu lange mit den Neuigkeiten, die ich Dir versprochen habe, im Rückstande zu bleiben, meine Julie! muß ich wohl endlich die Geschichte des Tages da wieder anknüpfen, wo Du sie bey Deiner Abreise gelassen hast. Sie wird immer kurz genug seyn; denn von den Alltäglichkeiten, die selbst in einer Hauptstadt für einige Abende die Aufmerksamkeit der Theetische beschäftigen, möchte Dich wohl Weniges sonderlich interessiren.

Das Wichtigste ist jetzt die Vollendung des hiesigen neuen Schauspielhauses. Da steht es nun, das prächtige Werk, doch nur dem Aeußern nach, mit Dach und Mauern dem Auge und dem Urtheile der Bewunderung und der Kritik hingestellt. Die Bewunderung ist, wie gewöhnlich, still und bescheiden; die Kritik ist laut, und hie und da vorlaut.

Die Kennerlinge, um ihre Kennerschaft zu bewähren, wissen von nichts als Tadel. Denn wie könnte man seine Kunstweisheit besser auf den Leuchter stellen, als wenn man zu erkennen giebt, daß man selbst den Meister übersieht? Dem Einen ist das Gebäude zu groß, dem Andern zu klein; Diesem zu lang, dem Andern zu breit; dem Einen sind die Fenster zu hoch, dem Andern zu niedrig.

Der scheinbarste Vorwurf, den man ihm macht, und in dem sich auch die bescheidensten und gegen die Verdienste des Architekten Gerechtesten nicht zu finden wissen, ist, daß man das Dach für das Ganze zu hoch und zu weit hält. Man sagt: Sehet das Pantheon und andere griechische Tempel an; wie rein sind da alle Verhältnisse, und wie sind sie hier! Der weise Künstler gesteht diesen anscheinenden Fehler ein; er ist nicht in Abrede, daß der Anblick des Daches dem Auge nicht wohl thue, er rechtfertigt sich aber damit daß es nicht von ihm abgehangen habe, es anders zu machen. „Das Gebäude," sagt er, „ist ein Schau-„spielhaus; dieser innern Bestimmung habe

„ich Etwas von seiner äußern Schönheit auf-
„opfern müssen. Zu seiner Bestimmung ge-
„hört aber, daß die Maschinen bey den Vor-
„stellungen schnell, unverwickelt und mit Prä-
„cision fortspielen können, und dazu müssen
„sie mit ihren Triebrädern in einem hohen
„Raume des Daches können gerade herauf-
„gewunden werden. Ich habe also die äuße-
„re nicht so wesentliche Schönheit des Gebäu-
„des dem wesentlichen, speziellen Zwecke des
„Schauspielhauses aufopfern müssen.“

Diese Apologie scheint mir unwiderleglich. Die Vergleichung eines Schauspielhauses mit einem Tempel ist eben so ungerecht als unpassend. Athen bildete seine schöne Baukunst an seinen Tempeln, und die waren bloß zur Verschönerung der Stadt bestimmt. Der sehr einfache Zweck, darin ein Götterbild aufzustellen, konnte die äußere Schönheit unmöglich so in das Gedränge bringen, als die so gehäuften Bedürfnisse und die verwickelten Zwecke, zu denen ein heutiges Schauspielhaus dienen soll.

Bey einem so ganz der Schönheit gewei-

heten Werke konnte sich die Phantasie ungetheilt ihrem genialischen und geschmackvollen Spiele überlassen, ohne einen andern wichtigen Zweck in ihrem Wege zu finden. So, oder nie, konnte eine schöne Baukunst erfunden werden; ja, ich darf hinzusetzen: so, oder nie, konnten überhaupt die Künste der Musen entstehen. Sie mußten geistreiche Spiele einer blühenden Phantasie seyn, wo sie sollten gebohren werden; sie müssen es da seyn, wo sie gedeihen sollen.

Die Griechen kannten in allen ihren Musenkünsten keinen ernsthaften Zweck. Dem Geiste durch leichte Betrachtung ein angenehmes Spiel zu gewähren, das war ihnen Alles. Ihre Baukunst, ihre Musik, ihre Dichtkunst, ihre Schaubühne, die tragische so gut als die komische, ja selbst ihre Philosophie war dazu da und zu nichts Anderm. Archimedes trieb in wahrem alten griechischen Geiste nur die Spekulazionen der reinen Mathematik; den Zweck des Nutzens hielt er für eine Entehrung der Wissenschaft. Wenn er für den Hiero bey der Belagerung von

Syrakus Kriegsmaschinen erfand, so geschah es aus Herablassung gegen den König, um ihm von seinen Spekulazionen einen würdigen Begriff beyzubringen, indem er ihm zeigte, wie leicht es ihm sey, Alles mit ihnen auszurichten. Er zerstörte die römische Flotte und ging zu seinen Zirkeln zurück.

War endlich der griechische Gottesdienst etwas Anderes, als ein langes Gefolge von Spielen? Tanz, Gesang, Musik der Leyer und der Flöte war die Andacht, womit sie die Gegenstände ihrer Anbetung verehrten. Und diese Gottheiten, was waren sie selbst, als Menschen unter den schönsten Formen, die ihre selige Unsterblichkeit in ewigen Spielen durchlebten?

In ihren schönen Tempeln fanden sie die schönen Götterbilder, die ihre reitzbare Phantasie überall in das gefälligste Spiel versetzte; und schon darum konnte ihre Volksreligion nichts Anderes als Vielgötterey seyn. Um die Gottheit unter schönen Formen darzustellen, mußten sie ihre Vollkommenheit zerstückeln, ihre Eigenschaften versinnlichen und in den

Idealen menschlicher Schönheit darstellen. Von diesem Ideale erhielt eine jede Gottheit in ihrem Bilde ihren Charakter; Herkules den Charakter der Kraft, Jupiter der Majestät, Venus des Liebreizes, Juno der weiblichen Würde, Merkur der Behendigkeit, Minerva der Weisheit; denn auch ihre Weisheit durfte nicht abschreckend, sie mußte schön und gefällig seyn. Der einzige Apollo scheint alle diese Schönheiten, ohne daß eine merklich hervorstäche, in sich vereinigt zu haben. Indeß konnte auch Er nur die Schönheiten des männlichen Geschlechts haben, obgleich in dem blühendsten Lebensalter, das Kraft und Unschuld mit Erfahrung und Weisheit verbindet.

Die Vielgötterey der Griechen war also in ihren schönsten Zeiten ein Bedürfniß der Kunst; die Kunst mußte die Gegenstände ihrer Verehrung verschönern, wenn sie überall eine anmuthige Beschäftigung für das Spiel ihrer regen Phantasie finden sollten.

So war ihr Leben ein unaufhörliches Spiel; und man kann, aber in einem ehren-

vollern Sinne, mit dem ägyptischen Könige sagen, daß sie nie aufhörten, Kinder, aber sehr geistreiche Kinder zu seyn. Glückliche Kinder! wohlthätige Kindheit! wenn sie nicht Kinder gewesen wären, so wären wir nie Männer geworden.

Wozu aber, wirst Du vielleicht sagen, diese gelehrte Digression? — Ich wollte Anfangs zwar bloß damit ein Wort der Rechtfertigung gegen den ungerechten Tadel eines geschätzten Künstlers sagen; allein ich sehe, meine Julie! daß ich unvermerkt bey der Wahrheit angelandet bin, von der ich Dich gern überzeugen möchte, daß uns Schönheit und ästhetische Vollkommenheit nur durch die angenehme Thätigkeit gefällt, die sie unserer Phantasie verschafft. Denn wenn unsere Phantasie soll beschäftigt werden, so muß man ihr eine Mannichfaltigkeit darstellen; wenn aber diese Thätigkeit soll angenehm seyn, so muß sie uns leicht gemacht werden, und das kann sie nur, wenn das Mannichfaltige durch Harmonie Einheit erhält.

Achtzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Schönste.

— Die hiesige Garnison ist gestern wieder eingerückt, nachdem sie mehrere Jahre im Felde gestanden. Schon früh Morgens war ihr eine große Menge Menschen außer der Stadt entgegengegangen. Ich selbst ritt nach der Gegend zu, wo die Regimenter vorbey-marschieren mußten. Nicht bloß das Schauspiel der wiederkehrenden braven Krieger, sondern auch das lebendige Gewühl einer großen Menge Zuschauer lockte mich heraus; denn Du weißt, wie gern ich in der Nähe einer solchen Scene voll Leben und Bewegung bin.

Die Regimenter machten vor dem Thore Halt, um aufzumarschieren, und ihren kriegerischen Putz, so viel in der Geschwindigkeit und auf der Stelle nach einem langen Marsche möglich war, in Ordnung zu bringen. In-

deß defilierten die Wagen mit Maroden, Kranken und den Verwundeten, die den Transport hatten vertragen können, vorbey. Und nun theilten sich die Zuschauer zwischen dem rührenden Anblicke, den ihnen die langsam fortfahrenden Wagen darstellten, und dem lange entbehrten Schauspiele der schönen kriegerischen Ordnung, worin die Züge mit ihrem klingenden Spiele, als auf der Wachtparade, vor ihnen vorbey marschierten. Ich ermangelte nicht, mit Hülfe meines Pferdes, beyde Arten des Schauspieles, das rührende und das imposant-schöne, wechselsweise zu genießen. Ich kann nicht leugnen, daß mir der ganze Vormittag in immer neuem Vergnügen vorbeystrich, und das schien mir bey der ganzen großen Menge der Fall zu seyn; so laut war der Jubel überall, auch bey denen, die durch das Wiederfinden nach langer Trennung von Eltern, Söhnen, Brüdern, Verwandten und Freunden keine besondere Veranlassung zur Freude hatten.

Du wirst Dich vielleicht wundern, meine Julie! wie ich Alles, auch das Entfernteste,

so glücklich an meine Lieblingsgedanken anzu-
knüpfen weiß. Indem ich über die Quelle
dieses so gemischten, sonderbaren Vergnügens
nachdachte, glaubte ich zu bemerken, daß es
die nämliche sey, woraus auch das Vergnü-
gen an den Werken der schönen Natur und
der schönen Kunst entspringt. Hier waren
mannichfaltige, immer wechselnde Eindrücke
von dem fortströmenden kriegerischen Zuge
und dem sie umwogenden Volke; da war
Ordnung, Ebenmaaß, Schönheit in den auf-
marschierten und in rhythmischen Schritten
vor mir fortwallenden Reihen; dort rührte
mich der wehmüthige Anblick der langsam da-
hin fahrenden Krankenwagen. So waren al-
le Kräfte meiner Seele in behaglicher Thätig-
keit, die Sinne durch die immer neuen Ein-
drücke, die Vernunft durch den Anblick der
Symmetrie und Schönheit, das begehrende
Vermögen durch die wehmüthige Rührung, die
ich bey dem Anblicke der Leidenden empfand.
Also überall aus der behaglichen Thätigkeit
fließt der süße Quell des Vergnügens, ver-
schieden in seinen Abtheilungen nach den ver-

schiedenen Theilen meines Innern, die er in seinem Laufe berührt, bald die Sinne, bald die Vernunft, bald das Gefühl, bald Einen, bald Mehrere, bald Alle zusammen.

Die Thätigkeit durch Eindrücke auf die Sinne ist die erste, gemeinste und darum die niedrigste, womit die Seele anfängt ihre Kraft zu fühlen, und sie ist noch immer die, womit wir zufrieden sind, wenn uns noch nichts Interessanteres beschäftigt. Die öde Begrifflosigkeit und Leere ist das, was der unberührten Seele, und zumahl auf die Dauer, am unerträglichsten ist. Unbeweglichkeit, Finsterniß, Todtenstille verbreitet Unbehaglichkeit und Unmuth über unser Inneres aus, und stimmt nach und nach sogar zu Furcht und Grausen. Das Kind, das seines Daseyns noch nicht anders, als durch sinnliche Eindrücke froh werden kann, druckt seine Empfindungen dabey durch Weinen aus; und nur durch das erscheinende Licht, durch die Stimme der Mutter in Reden und Gesang wird es beruhigt.

Warum sitzt der Müßige am Fenster, und sieht den auf der Gasse Vorübergehenden nach?

Je lebendiger und vol!reicher der Schauplatz ist, je mannichfaltigere, neuere und wechselndere Aussichten er ihm darstellt, desto angenehmer ist seine Unterhaltung. Er verlangt ein leichtes Spiel von Bildern, und diese führen ihm die Eindrücke zu, die er von den verschiedenen Gegenständen erhält. Wenn ihm auch diese Hülfsquelle gegen die Qualen der Langenweile abgeht, so muß er den Schauplatz in seine Einbildungskraft versetzen. Er läßt die Bilder ehemaliger Eindrücke von neuem darin vorübergehen, setzt neue aus den Theilen der alten durch seine Dichtungskraft zusammen, um den dunkeln und einförmigen Grund seiner Seele zu erhellen und mit Gemählden seiner eigenen Schöpfung anzufüllen, und so dem tödtenden Gefühle des Nichtseyns zu entgehen.

Interessanter wird der Sammelplatz der Bilder, wenn sie zugleich die Seele mit Emozionen berühren; denn alsdann wird das Gefühl und die begehrende Kraft mit ins Spiel gezogen. Sobald auf dem Schauplatze vor dem müßigen Gaffer sich ein Unglück ankün-

digt, sich eine Scene des Jammers eröffnet, wird plötzlich seine ganze Aufmerksamkeit auf diesen einzigen Punkt zusammengezogen. Er wird ein theilnehmender Zuschauer, und auch Andere fliegen herbey, um eine Unterhaltung zu genießen, die ihnen für die Unterbrechung einer jeden andern Beschäftigung Ersatz verspricht.

So erkläre ich mir das Vergnügen, das die jetzige Lesesucht unserer Herren und Damen an den schalsten Romanen findet. Bilder und Emozionen! das ist Alles, was sie verlangen und wofür sie empfänglich sind; und die erhalten sie in den Schilderungen, die sie durch die Abentheuerlichkeit und das Grausenvolle der Begebenheiten ergreifen, im größten Maaße.

Dieser Kindergeschmack verkündigt eben noch keine großen Fortschritte in der ästhetischen Cultur. Ich kann es begreifen, daß unsere Urväter an den wunderbaren und grauenvollen Abentheuerlichkeiten ihrer Ritterbücher sich ergötzen konnten; das war in der Ordnung. Sie kannten noch nichts Besseres;

ihre Rohheit bedurfte starker Erschütterungen, ihr Kinderglaube wurde durch keine Ungereimtheit irre gemacht, er war der unwiderstehlichsten Täuschung hingegeben, und, was die Hauptsache ist, für ihre schlafende Vernunft war die Morgenröthe der Schönheit noch nicht aufgegangen.

Aber jetzt, da die erwachte Vernunft den Geschmack leiten sollte, da der Geschmack an den schönen Composizionen der Alten und der Neuern reifen kann, — wie kann man sich jetzt diese Erscheinung anders als dadurch erklären, daß diese Cultur noch nicht zu allen Lesern herabgestiegen ist. Denn die Uebung der Vernunft ist mit dem Schönheitssinne, und der Mangel an einer geübten, der Kindheit entwachsenen Vernunft ist mit dem Maaße des Schönheitssinnes immer im genauesten Verhältniß.

Neunzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Schönste,
Fortsetzung.

— Das will Dir nicht beygehen, meine Julie! daß zu dem Vergnügen an der Schönheit die Mitwirkung der Vernunft gehören soll. Es ist, als wenn Du besorgtest, daß so aus der Beschäftigung mit dem Schönen eine zu ernsthafte Sache werden möchte. Allein sey unbesorgt, mein Kind! die Vernunft hat ihre Spiele, wie die Phantasie, oder vielmehr, sie ordnet die Spiele dieser Schwärmerin und macht sie so nur desto anziehender.

Das ist aber nicht die durch ihre unsinnliche Reinheit abschreckende Vernunft, die würde sich durch die geringste Annäherung auch zu den lieblichsten Bildern für herabgewürdigt oder angesteckt halten; es ist die heitere, lachende Vernunft, die die Banden, womit sie den Reihentanz der Ideen zusammenknüpft,

hinter den gefälligen Bildern einer reichen, blühenden Phantasie verbirgt, und für die ich noch keinen schicklichen Rahmen habe finden können, um sie von ihrer ernsten, trockenen und nicht selten rauhen Schwester zu unterscheiden. Vielleicht würde sie nicht verschmähen, sich die anschauende, bildliche oder die verschönerte Vernunft nennen zu lassen.

Nun vor dieser bildlichen Vernunft, vor dieser Vernunft, die das regellose Spiel der Phantasie ordnet — vor dieser erschrickst Du doch nicht? Du selbst befragst ihr Orakel und befolgst ihre Aussprüche, wenn Du mit einer Freundin über die frivolste Schönheit eines neuen Putzes berathschlagst. Du raisonnirst alsdann, ohne es zu wissen, wie Monsieur Jourdain, ohne es zu wissen, Prosa sprach. Wer soll auch über die Schönheit urtheilen, als der Geschmack? und was wäre ein unvernünftiger Geschmack für ein Geschmack?

Wie verfährt aber die Vernunft, wenn sie die Bilder der Phantasie ordnet? — Sie wählt und verwirft, stellt und verbindet sie nach Gründen, oder, wie es in der Kunst-

sprache heißt, nach Motiven. Denn so, und nicht anders, bringt sie Ordnung, Eurythmie, Symmetrie und selbst die Schönheit hervor; nicht allein die äußere, sondern auch die innere, nicht bloß die allgemeine, sondern auch die spezielle.

Nach einem befriedigenden Grunde bestimmt der Mahler sowohl die poetische als die mahlerische Anordnung in seinem Gemählde. Warum stellt er die Hauptperson in den Vordergrund und in das beste Licht? weil sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen soll, und da am besten geschehen wird. Hier ist ein Grund, welcher jedem Theile in der poetischen Anordnung des Gemähldes seinen Ort anweiset. Eben so ist es bey der mahlerischen Anordnung. Die Mannichfaltigkeit, die die mahlerische Schönheit erfodert, verbietet die gleiche Höhe der Figuren; sie verlangt Gruppen, die sich der pyramidalischen Form nähern. Das ist der Grund, warum der Künstler in dem schönen Riposo, den wir auf der Dresdener Gallerie sahen, die heilige Jungfrau unter dem Baume, wo sie ruht, sitzend, das

kleinere Kind zu ihren Füßen spielend; und den Joseph hinter ihr, auf seinen Stab gestützt, über sie herüber auf das Kind sehend, dargestellt hat. Fragst Du, warum nicht Joseph statt der göttlichen Mutter sitzt? so wirst Du Dir gleich selbst antworten, daß der Künstler zu seiner Anordnung einen hinreichenden Grund, oder ein schönes Motiv in der weiblichen, männlichen und mütterlichen Natur habe. Denn ist es nicht der Weiblichkeit natürlich, der Ruhe mehr zu bedürfen, der edeln Männlichkeit, sie ihr zu gönnen, und der Mutterliebe, ihrem Kinde am nächsten zu seyn?

Wenn wir von der bloßen Ordnung zu der Eurythmie und Symmetrie fortgehen; und unter der erstern die Aehnlichkeit der gleichnahmigen Theile, so wie unter der letztern ihre Gleichheit und leichtes Verhältniß zu dem Ganzen verstehen: so bemerken wir wiederum, daß sie vorzüglich dadurch gefallen, weil sie die Vernunft befriedigen. Warum giebt der Architekt dem einen Flügel eines schönen Gebäudes nicht eine rothe Farbe, und dem an-

dern eine grüne? Warum ist der eine nicht größer als der andere? weil Beydes die Vernunft beleidigen würde, die keinen Grund würde finden können, warum sie, da sie einerley Dinge sind, eine verschiedene Farbe und Größe haben?

Wählt man ferner unter Gestalt, Farbe, Größe, Menge, so wird die Wahl wieder durch Gründe und Motive nach der Verschiedenheit des Charakters, den das Werk aussprechen soll; nach dem Ausdruck, den man versinnlichen will, müssen bestimmt werden, und es wird wiederum die Vernunft seyn, welche ordnet und befriedigt wird. Kurz, nirgend kann die Vernunft leer ausgehen, überall muß ihr Genüge geschehen, wo uns etwas durch seine Schönheit gefallen soll. So unverträglich uns die Vernunft mit dem Vergnügen scheint, wenn wir sie in den strengen Geboten der Pflicht hören, oder mit ihr an der Auflösung schwerer Probleme arbeiten, so wohl thut uns ihre Beschäftigung, wenn sie in den Spielen der Musen die Bilder der Phantasie verknüpft und ihre Reihen ordnet.

Warum ekeln uns die trockenen Annalisten und die Chroniken der Mönche an, und warum lesen wir Hume's, Schillers, Genzens historische Werke mit so vielem Vergnügen? An mannichfaltigen Bildern fehlt es doch den mönchischen Geschichtskalendern nicht; aber keine bindende Kraft vereinigt ihre zerstückelte Geschichte für die Vernunft, und wickelt sie aus einander zu einem schönen Ganzen.

Wenn ich Dich von der Mitwirkung des Verstandes und der Vernunft zu der Hervorbringung der Werke der Kunst, so wie der Befriedigung derselben durch ihre Schönheit überzeugt habe, so sind wir über das Schwerste hinweg, und die Frage: was das Schönste sey? läßt sich nun in mehr als Einer Formel beantworten. Es kann nämlich nichts Anderes seyn, als was neben der größten Mannichfaltigkeit die größte und vielseitigste Einheit hat; es wird das Reichhaltigste, das Harmonischste, das Rührendste seyn; es wird das Gehaltreichste in der gefälligsten Gestalt, oder, wie in der Musik, die gefälligste Melodie und die ergreifendste Harmonie, verbunden mit

dem rührendsten Ausdrucke seyn; es wird die interessantesten Gedanken und Ideen in den lieblichsten oder größten und zugleich rührendsten Bildern enthalten; es wird endlich das seyn, das durch Alles dieses die Sinne, die Phantasie, den Witz, den Scharfsinn, das Gefühl und die süßesten oder imposantesten Affecte in das angenehmste Spiel setzt, indem es zugleich den Verstand und die Vernunft auf das vollständigste befriedigt.

Wir werden dieses am besten an einer Stelle des Dichters erproben können, die Dir immer so sehr gefiel, daß Du sie leicht Deinem Gedächtniß einprägtest. Es sind die schönen Verse des seligen J. Benjamin Michaelis:

> Gebunden führt der Schmerz uns Alle durch das Leben,
> Sanft, wenn wir willig gehn, rauh, wenn wir widerstreben.

Hier ist ein für das Glück und die Weisheit des Lebens wichtiger Gedanke in dem lebendigsten und zugleich rührendsten Bilde und in dem angenehmsten Rhythmus dargestellt. Die Phantasie verfolgt das Bild auf dem langen Wege

des Lebens, der unglücklich Gebundene spricht die innigsten Gefühle des Herzens an, dem Witze fällt die Aehnlichkeit der Uebel des Schmerzes mit dem Zwange der Bande auf, der Scharfsinn läßt die Erleichterung durch die Willigkeit, und die Erschwerung der Leiden durch das Widerstreben, nicht unbemerkt, die Vernunft begreift, wie Eines aus dem Andern folge; und alle diese Kräfte der Seele finden sich durch die Symmetrie des Verses und die gegenseitige Beziehung des Sanft mit Rauh, des Williggehens mit dem Widerstreben in das angenehmste Spiel gesetzt. Warum bezaubert uns der Abschied des Hektor von seiner Andromache und seinem Astyanax in Homers Iliade? — Ist es nicht, weil der Dichter in diesem schönen Gemähide unsern Verstand durch die Bilder der männlichen, der weiblichen und der Knabenschönheit so angenehm beschäftigt, und das Herz durch die Gefühle der Vater- und der Mutterliebe an seinen zartesten Saiten berührt? —

Zwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Bildende Künste. Praktische Künste.

— Ich kann nun den langen Faden, welchen ich durch die Untersuchung der allgemeinen Quellen des Vergnügens an dem Anschauen der Schönheit abgebrochen hatte, wieder anknüpfen, um ihn in die verschiedenen Abtheilungen fortzuspinnen, in welche er durch alle Glieder des großen Ganzen hinläuft. Diese Glieder sind einander alle verwandt, denn ihre Werke verkündigen insgesammt diese Verwandtschaft durch das gemeinschaftliche Familienzeichen der Schönheit und der ästhetischen Vollkommenheit. Schönheit ist, wo Ordnung, Symmetrie, Harmonie in dem Reichthume des Mannichfaltigen herrscht, das sichtbar oder hörbar zu den Sinnen redet, und so alle erkennende und begehrende Kräfte in ein leichtes Spiel setzt. Bey dieser gemeinschaftlichen Familienphysiognomie haben aber die Werke der

verschiedenen Künste die eigenthümlichen Züge des Kunstzweiges, wozu sie gehören.

Die beiden großen Hauptzweige, worin sie sich theilen, machen zuvörderst die bildenden und die praktischen Künste aus. Für die Benennung der erstern bedarf es weder einer Entschuldigung noch einer Erklärung. Ueberall begreift man die Baukunst, die Mahlerey und die Plastik, unter deren Werken die Werke der Bildhauerkunst am meisten hervorragen, unter dem Nahmen der bildenden Künste. Ihr erster und auffallendster Charakter ist, daß der bildende Künstler etwas macht, indeß der praktische nur etwas thut.

Das, was der bildende Künstler macht, ist ein Werk, daß außer ihm für sich besteht, und fortdauert, wenn seine Arbeit daran lange geendigt ist; das, was der praktische Künstler thut, ist seine Thätigkeit selbst, und es ist nur so lange, als er handelt und wirkt. Die Töne des Gesanges verhallen, die Bewegungen des Tanzes schwinden dahin, die Homerischen Gesänge, die Be-

redtsamkeit des Demosthenes und Cicero werden nicht mehr gehört; Tonkunst und Mimik, Poesie und Beredtsamkeit sind praktische Künste. Die Tempel, die Gemählde, die Bildsäulen dauern noch jetzt in den Denkmählern fort, die der zerstörenden Wuth roher Barbaren entgangen sind: sie sind Werke der bildenden Kunst. Was von den erstern ohne Dauer und Bestehen dahin fließt, sind die fliegenden Töne und Bewegungen, denen ein inwohnender Geist durch eben so fliegende Gedanken die schönen Formen und den sinnvollen Ausdruck giebt, die mit den Tönen, Bewegungen und Gedanken gleich schnell dahinschwinden; ihre Form ist so vergänglich, wie ihr Stoff.

Der Stoff, dem die bildende Kunst ihre schönen Formen eindruckt, ist ein Product der Natur, das für sich besteht, und durch seine Festigkeit sich selbst, und mit sich seine Formen aufbewahrt.

Hier ist sogleich ein merkwürdiger Unterschied zwischen den bildenden und praktischen Künsten. Die letztern bringen mit der Form

ihren Stoff hervor; die erstern finden ihren Stoff in der Natur; sie vervollkommnen ihn aber, und darauf ist die ganze Schöpferkraft des bildenden Künstlers beschränkt. In diesem Sinne kann man mit vollem Rechte sagen, daß die Kunst die Natur verschönere und vervollkommne; ob man es noch in einem andern Sinne sagen könne, das wird sich ausweisen, wenn wir auf die Nachahmung der Natur durch die Kunst kommen werden.

Der Stoff ist der Form, in Ansehung ihrer Schönheit, völlig gleichgültig, wenn er sie nur vollkommen aufnimmt und rein genug darstellt. Das Genie des Künstlers gewinnt und verliert nichts durch den verschiedenen Werth des Stoffes, und die reizende Form der mediceischen Venus wird nicht mehr in dem kostbaren Stoffe des Goldes und Marmors als in dem gemeinen Sandsteine gefallen.

Diese Form ist bald ganz die Schöpfung ihrer eigenen Dichtungskraft; bald nimmt sie der Künstler aus der Natur, stellt sie in sei-

nem rohen Stoffe dar, und verschönert ihn damit. Die Baukunst verbindet einen rohen Haufen von Holz und Steinen, und setzt ihn zu einem zweckmäßigen und wohlgeordneten Ganzen zusammen, das durch seine Symmetrie, Eumetrie und ästhetische Vollkommenheit gefällt. Die Mahlerey ahmt die schönen Körper in der Natur auf einer leeren bedeutungslosen Fläche durch den Zauber der Farben und die Abstufungen von Licht und Schatten nach; die Bildhauerkunst läßt aus einer rohen Masse den majestätischen Jupiter und die reizende Venus hervorgehen.

So ist es also durchgängig der eigenthümliche Charakter der bildenden Künste, daß sie einen rohen Stoff der Natur verschönern, indem sie ihm eine schöne Form anbilden. —

Einundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Bildende Künste.

— Wir haben nun die Werke der bildenden Künste in ihren Stoff und ihre Form zergliedert. Der Stoff ist für die Schönheit gleichgültig, diese ist nur in der Form; er wirkt nur auf den Sinn, und macht die geistige Gestalt, die aus der Seele des Künstlers hervorgeht, der Seele des Anschauers sichtbar; sie redet zu dem Verstande und der Vernunft. Der Stoff ist eine rohe Masse, die die Umrisse, die Abtheilungen, Stellungen und Zusammensetzungen enthält, mit denen sie auf den Sinn wirkt, welche der Verstand und die Vernunft zusammenfaßt, und sich daraus die Form des Bildes schafft, das der Seele durch seine Zweckmäßigkeit, Ordnung, Symmetrie und Harmonie gefällt.

Die Nothwendigkeit des leichten und gleichzeitigen Zusammenfassens der Theile des Stoffes, ohne welche das Bild mit seiner schönen Form in dem Spiegel der Einbildungskraft nicht dastehen kann, dürfen wir hier nicht übersehen.

Ein geistreicher Kenner des Schönen *) hat mit der blendenden Dichtersprache, in welche er selbst tiefsinnige Untersuchungen zu kleiden weiß, das Paradox scheinbar zu machen gesucht: daß die Schönheit am vollständigsten und besten durch das Gefühl der Hände empfunden werde. Daß diese Art, die Schönheit zu empfinden, nur auf die Bildsäulen und überhaupt auf die Werke der plastischen Kunst einzuschränken sey, versteht sich von selbst. In den Werken der Mahlerey würde das Gefühl die Täuschung zerstören, die der Mahler mit dem Zauber seines Pinsels durch so viele Kunst dem Gesichte aufgedrungen hat; und die Werke der Baukunst sind von einer Höhe und

*) Herder.

einem Umfange, den das kleine Maaß mensch-
licher Hände nicht abreichen kann.

Aber auch für die Werke der plastischen
Kunst — ist auch selbst für diese die vorge-
schlagene Art, die Schönheit ihrer Form zu
empfinden, anwendbar?

Das wird Dir schwerlich einleuchten,
meine Juliet wenn Du über das Verfahren
nachdenkst, womit die Phantasie das Bild der
Form auffassen und das innere Auge es an-
schauen muß.

Es muß auf Einmahl vollständig und zu-
gleich als ein Ganzes vor ihm dastehen, da-
mit es die Harmonie aller Theile übersehe,
womit die schöne Gestalt es ergötzen soll.
Diesen gleichzeitigen Eindruck von dem Gan-
zen kann es nur durch den Sinn des Gesichts
erhalten; der Sinn des Gefühls kann sich
nicht anders als nach und nach, und, wenn
er prüfend urtheilen will, gemach und lang-
sam von dem einen Theile zu dem andern hin-
bewegen; er kann, so lange er an dem ei-
nen hängt, nicht seine Aehnlichkeit und seine

Gleichheit mit dem andern und sein Verhältniß mit allen übrigen wahrnehmen; er kann nur allmählig den sanften Biegungen der Umrisse folgen; er kann endlich nicht zu dem verlassenen Schritte zurückkehren, ohne den erreichten zu verlassen, und so kann er weder die Schönheit noch den Ausdruck der Wonne oder des Schmerzes in den sich sanft hebenden und sinkenden Wellen der Oberfläche des Bildes in einem einzigen Eindrucke empfinden. So geht der schöne Wohllaut der Form für das Gefühl aus eben dem Grunde verloren, weil es nicht das Ganze, wie das Gesicht, mit Einem Blicke umfassen kann; warum dem Ohre die süße Harmonie entgeht, die es nur in entfernten Zwischenräumen berührt.

Das Gefühl, dieser sonst so geometrische Sinn, ist aber noch aus einer andern Ursach dem Genusse der Schönheit in den Formen ungünstig. Die Hände sind nämlich ein ungeschicktes Werkzeug, um die bloße, abgesonderte Gestalt in ihrer vollkommnen Reinheit, ohne alle die übrigen Eigenschaften des Stoffes,

der Seele darzustellen. Sie empfinden mit ihrer Form zugleich auch die Härte und Weichheit, die Kälte und Wärme, die Nässe und Trockenheit, die Glätte und Rauhheit, und trüben mit diesen Eindrücken entweder das Wohlgefallen an der Schönheit der Form, oder verunreinigen es mit dem ungleichartigen Vergnügen eines gröbern Sinnes.

Das, was sich dem Sinne des Gefühls bey dem Betasten einer Bildsäule zu empfinden giebt, das ist ihre grobe Materie, die sich ihm in dem Erz und Marmor durch ihren Widerstand und ihre Undurchdringlichkeit offenbart. Die künstlichern Organe des Gesichts und des Gehörs erhalten ihre Eindrücke durch das geistige Medium des Lichts und der Luft, durch die, da sie nicht selbst empfunden werden, die Seele die Form ganz unvermischt und rein von allen Eindrücken der groben Materie auffassen, in der Phantasie aufbewahren und mit dem Verstande und der Vernunft in Einem Anblicke genießen kann.

Ich würde selbst gestehen, daß ich Dir, meine Julie! durch meine Zergliederung des

Stoffes und der Form in den Werken der bildenden Künste umsonst Langeweile gemacht hätte, wenn ich glauben könnte, daß Dir etwas gleichgültig sey, was zu einem innigern und zugleich einem verständigern Genusse ihrer Schönheit führen kann. —

Zweyundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Bildende Künste.

Fortsetzung.

— Ich glaubte mit den bildenden Künsten fertig zu seyn, meine Julie! und doch sind mir noch einige Bemerkungen darüber aufgestoßen, die uns mit ihrem Wesen und also auch mit dem bekannter machen können, was eigentlich der Künstler in einer jeden zu leisten sich vorsetzen, und was er von den Gegenständen der Natur in seinen Werken darstellen soll.

Es kann hier nur von der Mahlerey und Bildhauerkunst die Rede seyn; denn die Baukunst ahmt die Natur nicht nach, ihre Werke sind ganz ihre eigenen Schöpfungen.

Diese Künste bilden also, indem sie den rohen Stoff vervollkommnen. Wie vervollkommnet ihn zuvörderst die Mahlerey? — Nicht anders, als indem sie einer bloßen

Fläche, es sey die Oberfläche einer Leinwand, oder eines Brettes, oder einer Wand, den Schein von einem Körper oder einer Menge von Körpern giebt. Du siehst eine Landschaft, die sich weit in die Ferne erstreckt, mit Bäumen, Häusern, Wiesen, Hügeln, Thieren, Menschen, und es ist nichts als eine Seite von einem ausgespannten Tuche mit allerhand Linien und Farben. Die Kunst giebt also einer Fläche den Schein eines Körpers. Wie vervollkommnet sie aber dadurch die Fläche? — Indem sie derselben, anstatt zweyer Dimensionen, dreye giebt. Sie erschafft die dritte durch den Zauber ihres Pinsels. Die Fläche ist bloß lang und breit, der Körper ist auch dicht.

Diese Ansicht des Wesens der Mahlerey wird Dich in den Stand setzen, mit Einem Blicke über einen paradoxen Vorschlag unsers Roußeau zu urtheilen, der nicht so schädlich ist, und seine Verehrer nicht so lange blenden wird, als manche seiner politischen Paradoxen. Ihr stellt in euern Gemählden immer Körper auf Flächen dar, sagt er; warum

versucht ihr nicht, auch Flächen auf Körpern darzustellen? — Warum nicht? Darum nicht, weil die Kunst die Natur vervollkommnen soll. Sie würde ihr aber, gesetzt, daß es auch möglich wäre, den Schein einer größern Vollkommenheit entziehen, wenn sie ihre Körper zu bloßen Flächen herabsetzen wollte.

Die Werke der Bildhauerkunst veredeln einen rohen Stoff der Natur durch eine schöne körperliche Form, und insonderheit, da diese die schönste ist, durch die menschliche. Hier ist das Werk der Kunst ein wirklicher Körper; es scheint es nicht bloß, es ist ein Körper, nicht bloß für das Gesicht, sondern auch für das Gefühl. Die Bildsäule ist eine durch die Form vervollkommnete schöne körperliche Masse. Von diesem Stoffe darf sie nicht den Schein verlieren, dadurch, daß sie der Gestalt des Urbildes völlig ähnlich wird. Das ist die Ursach, warum uns menschliche Figuren, auch wenn sie sonst noch so schön sind, mit den Farben und der Bekleidung der Natur Mißfallen und Grausen erregen. Sie scheinen nicht belebte Steine, sie sind todte Menschen. Die,

welche dem Kinde eine Puppe geben, die so groß als es selbst ist, indem sie glauben, daß sie ihm desto besser gefallen werde, je ähnlicher sie ihm ist, verfehlen ihren Zweck. Das Kind fürchtet sich vor der großen Puppe, die ihm ein todter Mensch scheint; es liebt und liebkoset die kleine, in der es, wiewohl im Kleinen, seine eigene Gestalt erblickt.

Der Stoff des Bildhauers ist also ein Körper, der Stoff des Mahlers ist eine Fläche.

Dieser Unterschied in dem Stoffe, als Mittel der Darstellung, muß nothwendig auch einige Verschiedenheiten in die Wahl der Gegenstände der Darstellung bringen. Was wird die Bildhauerkunst mit den ihrigen am glücklichsten darstellen, und was wird sie daher am meisten darzustellen suchen? Wird sie, wie die Mahlerey, Menschengrupen schaffen, in bewegungsvoller Handlung und mit allem Ausdrucke der Leidenschaft, oder wird sie sich auf die Form einer einzelnen Gestalt beschränken, worin die Schönheit über Alles herrscht?

Da die ältesten Denkmähler der schönen

griechischen Kunst Werke der plastischen Kunst, Bildsäulen und Basreliefs sind; so würden uns diese über eine solche Wahl am besten belehren können. Die Antike würde dem neuern Künstler am besten sagen, wonach er vorzüglich zu streben hat, wenn er den Triumph seiner Kunst mit dem griechischen Künstler theilen will. Allein zum Unglück sind die Kunstphilosophen über das, was den Antiken ihren hohen Vorzug giebt, in ihren Meynungen getheilt. Einige setzen es in den bloßen Ausdruck der Ruhe, andere in die Schönheit, noch andere in den Ausdruck des Charakters; und an der Spitze dieser Parteyen stehen die großen Nahmen Winkelmanns, Lessings und Hirts. Betrachtet, ruft der Erste, den olympischen Jupiter, wenn ihr noch vor ihm stehen könntet, und sagt mir, ob ihr nicht die hohe Ruhe bewundert, die dem Vater der Götter und der Menschen das Gefühl selbstbewußter Kraft giebt; Hirt sagt: gestehet, daß es der Ausdruck des Charakters der Majestät und Macht des Gottes ist,

Der sein allmächtig Haupt bewegt
Und den Olymp erschüttert

vor dem ihr staunt; Lessing fragt: ist es nicht die männliche Schönheit des Gottes, die euch entzückt?

Ich glaube hier nur drey verschiedene Ansichten von einer und eben derselben Sache zu sehen. Die Ruhe, die ich bewundere, kann doch nicht die Ruhe der Trägheit, der Gedankenlosigkeit oder der Ohnmacht seyn; sie ist die Ruhe, die aus dem Gefühl der Kraft entsteht, und das muß sie seyn, wenn sie bewundert werden soll. So gehört sie zu dem Charakter der Macht und Majestät, der nicht ohne sie seyn kann. Dieser Charakter giebt aber durch seinen Ausdruck der männlichen Gestalt den höchsten Grad der männlichen Schönheit.

Wende dieses auf alle andere Antiken an, worin der Ausdruck der Ruhe herrscht. Der Charakter des Apollo von Belvedere ist die jugendliche Kraft, womit er den Drachen besiegt. Dieser giebt ihm die spezielle Schönheit, die ihn zum Apollo macht, und von

dem Gefühl der Kraft hat er den Ausdruck der Ruhe, mit welcher er einherschreitet. Der Charakter der mediceischen Venus ist der Ausdruck der Unschuld, der Scham und Bescheidenheit, der die Gestalt der neugebohrnen Göttin mit Ruhe und Schönheit übergießt. Das Eine fließt aus dem Andern; ich kann ohne den Charakter nicht zu der Ruhe, und ohne diese nicht zu der Schönheit gelangen.

Diese Grundsätze scheinen mir unleugbar, sie werden auch durch die Geschichte der Kunst bestätigt, und das ist die Seite, von der sie Diderot betrachtet hat. Die Werke der plastischen Kunst dienten ursprünglich zu Erinnerungsmitteln; sie waren ein Katechismus für das Volk, und zwar ein desto nützlicherer, da man wenig andere und vorzüglich allgemeinere Mittel hatte, dem Volke ihre Götter vor die Augen und den Verstand zu stellen, und ihnen die Theologie ihrer Zeit und ihres Landes in das Gedächtniß einzuprägen.

Anfangs war es die Größe, welche den Ausdruck der Ruhe nothwendig machte. Der

Künstler wußte sein Götterbild, das er in den Tempeln aufstellte, der rohen Sinnlichkeit nicht besser zu erheben, als indem er seinen Maaßstab über alle menschliche Größe ausdehnte. Das führte natürlich zu der Idee der Ruhe. Das Maaß des Bildhauers ist übertrieben, und daher verträgt seine Schöpfung auch weniger Bewegung. Die Bewegung ist für den Atomen, die Ruhe für eine Welt. Die Versammlung der Götter kann nicht lärmend seyn, wie eine Versammlung von Menschen; und eine Versammlung von Erwachsenen darf nicht toben wie ein Haufen Kinder.

So wie die Größe zu der Idee der Ruhe geführt hatte, so führte die Idee der Ruhe die Einbildungskraft zu der Idee der Größe zurück; aber zu der Idee einer Größe von höherer Art, zu der sittlichen, die in der Würde des Charakters besteht, der sich in dem körperlichen Ausdrucke, nach Verschiedenheit des Geschlechtes, des Alters, des Standes und der Bedeutsamkeit, durch männliche oder weibliche, jugendliche oder reife, majestätische oder liebliche Schönheit offenbart.

Aus diesen Zügen, die den Werken der Bildhauerkunst eigen sind, folgt schon von selbst, daß sie mehr auf die Darstellung einzelner Gestalten ausgehen werde, und nicht so, wie die Mahlerey, auf die Darstellung zusammengesetzter Handlungen. In diesen ist Bewegung, in ihnen muß die Schönheit der der Form, wenn es nöthig ist, dem Ausdrucke des Augenblicks aufgeopfert werden; in jener kann die Schönheit herrschen, ihr dient Charakter und Ausdruck.

So war es in dem goldenen Alter der bildenden Kunst in Griechenland, als ihre Werke noch eine öffentliche gottesdienstliche und vaterländische Bestimmung hatten. In dem Tempel herrschte die Gottheit in der ganzen Glorie ihrer Gestalt; ihre Geschichte diente in den Basrelifs der Wände und Friese von innen und außen zum Unterrichte des Volkes und zur Verherrlichung des Götterbildes. In den spätern Zeiten wollte der unheilige Luxus, insonderheit der römische, auch Bildergrupen in Handlung haben, und so schuf der griechische Künstler die berühmte Grupe des Laokoon.

Um auch in dieser mit dem schönen Contraste der Kindergestalten und des Alten, durch die schönen Windungen des Ungeheuers in Eins verschlungen, die Schönheit des Ausdrucks zu vereinigen; mußte er ihnen mit dem Ausdrucke des unterdrückten Schmerzes den Ausdruck der Ruhe geben.

Außer dem Hauptgrunde, daß in den Werken der Bildhauerkunst die Schönheit herrschen soll, giebt es aber noch andere Gründe, welche es rathsam machen, die Darstellung der Handlungen der historischen Mahlerey zu überlassen.

Ich will nur den einzigen anführen, der sich am leichtesten an das Wesen der Schönheit anknüpfen läßt, den nämlich, daß die Mahlerey in das Gemählde eine Harmonie der Beleuchtung zu bringen weiß, die das Ganze durch die Einheit der Lichtquelle vereinigt, indem sie zugleich durch die verständig motivirte Vertheilung und Abstufung des Lichtes die Mannichfaltigkeit vermehrt. Diese Schönheit geht der historischen Statuengrupe gänzlich

ab, denn diese ändert ihre Beleuchtung mit jeder, auch der kleinsten Veränderung des Standpunctes; und wenn ein jeder von diesen seine eigene Beleuchtung hat, so ist sie doch nicht das Werk der Kunst. —

Dreiundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Nachahmung der Natur.

— Die Schöpfungen der Mahlerey und der Bildhauerkunst sind aus der Natur genommen, sie sind Werken der Natur ähnlich; ihr Schöpfer ahmt also durch ihre Kunst die Natur nach. Das Nämliche thut auch der dramatische Dichter; denn alle Naturprodukte sind entweder Gestalten oder Handlungen. Die erstern stellt die bildende, die letztern die dramatische Kunst, und nur diese in ihrer ganzen successiven Vollständigkeit dar. So weit, und nicht weiter, reicht die Nachahmung der Natur.

Ein französischer Kunstphilosoph, der berühmte Batteux, dessen Cours de Litterature Du aus der Verarbeitung unseres Ramler kennst, glaubte eine große Entdeckung gemacht zu haben, indem er in seinem

Bache: Les beaux arts reduits à un seul principe, die Nachahmung der Natur als das erste Princip aller schönen Künste aufstellte, und den Satz: Ahme die Natur nach, zu dem höchsten Gesetze aller schönen Künste, aller redenden und practischen sowohl, als aller bildenden, machte.

Die deutschen Kunstrichter, die damahls, als diese neue ästhetische Gesetzgebung erschien, alle ihre ästhetische Weisheit aus Frankreich hohlten, ermangelten nicht, das neue Gesetz in ihre Theorie und Praxis aufzunehmen. Die Gottschedische Schule, die diesen kleinen Maaßstab der Kleinheit ihres Genies gerade gerecht fand, und die Neuerer in der Poesie, die damahls aufstanden, einen Haller und Klopstock, damit am besten einzutreiben glaubten, machten daraus neue Schutzwaffen für ihre elenden Reimereyen, und Angriffswaffen für ihre bessern Gegner. In meiner Jugend fing dieser kritische Lärm eben erst an zu verhallen.

Das Uebel wuchs, nachdem es auch die deutschen Kunstrichter, die damahls am lauter

sten sprachen, angesteckt hatte; aber sein Wachs-thum brachte endlich seine Heilung mit sich. Gottsched, der auch bisweilen kühn und original seyn wollte, erweiterte es noch, und gebrauchte es zu Anwendungen, die selbst den gutmüthigsten Nachbeter stutzig machten. Dieses berühmte Haupt einer zahlreichen Schule, dessen eiserne Stirn keine Ungereimtheit erschreckte, und keine Beschämung röthete, entblödete sich nicht, ganze Lieblingsgattungen aus dem Kreise der Musenkünste zu verstoßen. Er verwarf geradezu die Oper, als ein unnatürliches Schauspiel, weil man in der wirklichen Alltagswelt sich nicht singend unterredete. Er hätte nach diesem Grundsatze auch die Schauspiele in Versen und Reimen verwerfen müssen. Nichts desto weniger beverste er den armen Cato in einem wässerigen Trauerspiele. So weitumschauend war dieser tiefsinnige poetische Philosoph!

Seine Todesurtheile der Dichter und Dichtungsarten weckten endlich die Schlaftrunkensten. Man fing an, das Gesetz selbst zu prüfen. Man fragte: ob es so deutlich

und bestimmt sey, als ein Gesetz seyn muß, wenn es mit Sicherheit soll angewendet werden können? Man fragte: ob es auch so allgemein sey, als ein Gesetz seyn muß, auf welches ein ganzes Gesetzbuch gebauet ist? Man fragte: ob es denn wirklich das höchste sey, das weiter kein anderes voraussetzt?

Ist also zuvörderst das Gesetz: Ahme die Natur nach, deutlich und bestimmt? —

Hier frage ich gleich: Welche Natur soll der Künstler nachahmen? Bloß die gemeine wirkliche Natur? oder auch eine erdichtete ideale Natur? Darf Guido Reni seine himmlischen Naturen durch die Lüfte gleiten lassen, oder müssen sie wie menschliche Botengänger schrittweise über dem Boden fortgehen? Dürfen die Homerischen Götter und Göttinnen mit Einem Schritte von dem Kaukasus auf den Ida und von dem Ida auf den Atlas treten? oder müssen sie, wie gemeine menschliche Reisende, die Post nehmen und nach mehrern Tagereisen anlangen? Kurz, ist die Natur des Künstlers und Dichters die ge=

meine Wirklichkeit, oder ist es eine höhere, ideale, eine Dichter=, eine Künstlernatur?

Wenn sie eine höhere ist, so ist auch die Oper gerettet. Denn die gemeinen wirklichen Menschen mögen immer in Prosa sprechen, die Himmlischen singen; denn Gesang ist die Sprache der Götter.

Aber ferner: Ist das Gesetz der Nachahmung der Natur auch ein allgemeines? gilt es für alle schöne Künste?

Gilt es zuvörderst schon für die Baukunst? Es ist zwar eine alte und in vielen Büchern verbreitete Grille, daß die Menschen in ihren Gebäuden die Naturprodukte des thierischen Instincts nachgeahmt haben, und daß das Pantheon und die Peterskirche in Rom nichts Anderes seyen, als ein verschönertes Schwalbennest und ein vervollkommneter Fuchsbau. Allein so alt und verbreitet diese Meynung ist, so falsch ist sie. Die Werke der Baukunst sind ganz die Schöpfungen des Menschen, die Schöpfungen seiner dichtenden Vernunft.

Gilt es hiernächst für die lyrische Dicht=

kunst? Was ahmt der lyrische Dichter nach? „Der Charakter eines lyrischen Gedichts," sagt Batteux, „ist die Begeisterung, und „die Begeisterung ist nichts Anderes, als ir- „gend eine Empfindung: Liebe, Zorn, Be- „wunderung, Freude, Traurigkeit." Ist aber das Gedicht des lyrischen Dichters nur eine Nachahmung von irgend einer solchen Empfindung — einer Empfindung, von der er selbst nichts fühlt, oder ist es nicht viel- mehr der verschönerte, idealisirte Erguß sei- ner eigenen Empfindung? Mit welchen Au- gen würden Anakreon oder unser Gleim und Schiller den ansehen, der ihnen ins Gesicht behaupten wollte, sie hätten die Fröh- lichkeit, die Vaterlandsliebe, die Begeiste- rung für die Künste und die Götter Griechen- lands nicht selbst empfunden, sondern nur Andern nachgemacht?

Eben so ist es mit der Tonkunst und Tanz- kunst: da, wo sie Empfindungen ausdrucken, sind sie lyrisch, und drucken ihre eigenen Em- pfindungen aus, die darum nur nachgeahmt scheinen können, weil sie allen Menschen

gemein sind; da, wo sie durch ihren schönen Rhythmus, und, wie die Werke der Tonkunst, zugleich durch ihre schöne Melodie und Harmonie entzücken, sind sie die Schöpfungen einer schönen Phantasie, wie die Werke der Baukunst, nur daß alle diese Elemente auch ein schöner Ausdruck der Empfindung sind. Zwar stellt die höhere Tanzkunst in den schönen Labyrinthen ihrer Ballete auch Handlungen dar; allein von dieser Seite gehört sie zu der dramatischen Kunst.

Ich weiß wohl, daß die Franzosen die lyrischen Künste, die Tonkunst und die Tanzkunst, nachahmende Künste nennen; ich soll aber noch erfahren, aus welchem Grunde. So viel siehst Du wohl, meine Julie! daß es nicht darum seyn kann, weil sie die Natur nachahmen. —

Vierundzwanzigster Brief.
An Ebendieselbe.

Nachahmung der Natur.
Fortsetzung.

— Man fand endlich, daß die Nachahmung der Natur selbst in den Künsten, welche die Natur nachahmen, nicht das höchste Gesetz seyn könne; und darüber werden wir uns, meine Julie! noch etwas ausführlicher zu unterhalten haben.

Wenn die Nachahmung der Natur wirklich dieses höchste Gesetz wäre, so müßte uns auch das Gemeinste in einem Kunstwerke gefallen, sobald es nur die Natur recht getreu nachahmte. Wie oft hat Dir aber in einigen Goldonischen Schauspielen die Vorstellung einer Mahlzeit ihrer ganzen Länge nach, von der Suppe bis auf den Nachtisch, nebst allem dem Arbeiten mit Löffeln, Gabeln und Messern, die tödtlichste Langeweile gemacht? und gleichwohl war Alles getreu der Natur

nachgeahmt. Was Langeweile macht, kann nicht gefallen, und darum sagt Voltaire mit Recht: jede Gattung der Kunst ist gut, ausgenommen die langweilige. Hier wäre also schon eine Einschränkung des Gesetzes, und es müßte heißen: Ahme die Natur nach, so weit du durch ihre Nachahmung gefallen kannst. Es gäbe also ein höheres Gesetz: Suche durch die Kunst ein Werk hervorzubringen, das gefällt.

Aber die Sache wird noch schlimmer, wenn ein Werk solche Theile der Natur nachahmt, die im höchsten Grade unangenehme Empfindungen erregen.

Ich habe bei einem unserer berühmtesten Wundärzte vor vielen Jahren ein Gemählde gesehen, — aber nur mit einem Blicke — worauf der Kopf eines Menschen vorgestellt war, der schon sechs Wochen im Grabe gelegen, und den bereits alle zerstörende Kräfte der Würmer und der Verwesung zu einem scheußlichen Anblick gemacht hatten. Ich fuhr vor Ekel, Abscheu und Grausen zurück, und gleichwohl versicherte mich der gelehrte Be-

sitzer, der solcher Gegenstände gewohnter war als ich, daß er der Natur vollkommen getreu nachgebildet sey.

Das mußten die hartnäckigsten Vertheidiger der Nachahmung fühlen. Auch fühlten sie es. Sie halfen sich aber damit, daß sie die Nachahmung auf die schöne Natur einschränkten. Da tritt ihnen aber Boileau in den Weg, und ruft ihnen zu:

> Il n'est point de serpent ni de monstre
> odieux
> Qui par l'art imité ne puisse plaire aux
> yeux.

Das machte eine neue Abänderung des Gesetzes nothwendig. Es hieß nun nicht mehr schlechtweg: Ahme die Natur nach, auch nicht: Ahme bloß die schöne Natur nach, sondern: Ahme die Natur nach, aber verschönere sie.

Das Gesetz ist richtig; wenn eine schöne Kunst die Natur nachahmt, so muß sie dieselbe verschönern. Der Zweck einer schönen Kunst ist geistiges Vergnügen; die Natur hat aber nicht bloß das Vergnügen zur Absicht. Ihre

Werke und Theile sollen auch nützen; sie arbeitet für die Vollkommenheit des Ganzen, und diesem muß oft die Vollkommenheit des Theiles aufgeopfert werden. Diese Vollkommenheit erscheint auch nicht immer als Schönheit; denn sie ist nicht auf unmittelbare Wirkung berechnet, sie ist oft für den Genuß des Vergnügens viel zu tief versteckt, als daß sie dem Sinne könnte anschaulich werden.

Die Kunst muß also die Natur verschönern. Wie verschönert sie aber, und schafft aus dem rohen Stoffe der Natur Werke, die ein geistiges Vergnügen gewähren?

Da es in der Natur viel gleichgültige Theile giebt, deren Einrichtung nur für den Nutzen berechnet sind, da sie selbst manche rein unangenehme, ekelhafte und Abscheu erregende Gegenstände enthält; so ist das erste Geschäft der Kunst, die Wahl des Gefallenden. Chirurgische Instrumente sind gewiß nützlicher, als ein Schäferhut und ein Hirtenstab mit ihren flatternden rosenfarbigen Bändern. Mit welchen von beyden wirst du aber dein Gesellschaftszimmer ausmahlen lassen?

Die flache Gegend um unserer Hauptstadt ist augenscheinlich nützlicher, weil sie fruchtbarer ist als die schönste schweizerische Gebirgsgegend; der Landschaftsmahler wählt aber die letztere.

Das Interessanteste in der Natur ist mit vielem Gleichgültigen durchschnitten, wovon die Kunst für ihren Zweck keinen Gebrauch machen kann. In dem ganzen Laufe einer noch so rührenden Handlung wird so Vieles gethan, gemacht, gesprochen; man ißt, man trinkt, man schläft, man kleidet sich an, man kleidet sich aus. Gehört Alles dieses in ein Drama? oder muß es der dramatische Dichter nicht übergehen, um die Züge, die zu seiner Kunstwirkung mitwirken, näher zusammenzubringen?

Was aber die Hauptsache ist: der Virtuose muß die Elemente der Schönheit, die ihm die Natur darbietet, verstärken; und er kann sie so verstärken, daß er sie über den Maaßstab der gemeinen wirklichen Natur hinaus hebt. Dann lebt er in dem Anschauen einer neuen höhern schönern Natur, in einer

Natur, die ganz die Schöpfung seiner Phantasie und seiner dichtenden Kraft ist; es ist eine ideale, eine himmlische Natur. Nun heißt also das Gesetz: Ahme die Natur, auch die ideale Natur deiner dichtenden Phantasie nach, wenn du uns durch die Kunst ein geistiges Vergnügen in dem Spiele unserer erkennenden und begehrenden Kräfte verschaffen willst. Dann ist aber das bloße Gesetz der Nachahmung nicht das höchste, es steht noch unter dem höhern Gesetze aller schönen Künste: Schaffe ein Werk, das dem Geiste den angenehmsten und reinsten Genuß gewährt. —

Fünfundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Nachahmung der Natur.

Fortsetzung.

— Die Materie, die ich in meinem letzten Briefe abgebrochen habe, ist noch nicht erschöpft. Die Nachahmung der Natur durch die bildende und dramatische Kunst hat noch eine Seite, von der sie diejenigen, welche sie so widersinnig als das erste Gesetz haben einführen wollen, gar nicht angesehen haben, und um derentwillen sie noch vorzüglich als ein Gesetz, nur nicht als das höchste, in der Kunstphilosophie beybehalten werden muß. Ihr Wesen erklärt uns allein eine Erscheinung, die so häufig vorkömmt, und die Dir gewiß auch nicht fremd seyn wird, sobald ich Dich daran erinnere.

Es giebt nämlich Gegenstände, Handlungen, Empfindungen, deren Anblick in der wirklichen Natur, wenigstens zartfühlenden

Herzen, unerträglich seyn würde, von denen sie aber in einem Gemählde oder auf der Schaubähne nicht zurückgeschreckt werden; ja, die sie in diesen Werken der Kunst mit Vergnügen ansehen.

Wenn man frägt: was ist der Grund der so verschiedenen Wirkung des nämlichen Gegenstandes in der Kunst und in der Natur, so antwortet man ganz recht: in dem Werke der Kunst ist es der Gegenstand nicht selbst, was wir erblicken, es ist nur eine Nachahmung davon; in der Natur ist es der wirkliche Gegenstand selbst.

Wie wirkt aber die Nachahmung dieses Wunder, daß uns das, was uns die Kunst darstellt, gefällt, indeß es uns in der Natur mißfällt?

Dazu hat sie mehr als Ein Mittel. Zuvörderst den Zauber der Verschönerung. Dieser ist so mächtig, daß viele Kunstphilosophen ihn nur allein bemerkt haben. Die ideale Sprache, die Musik des Gesanges, die Schönheit der Gestalten, der Reiz der Farbengebung stimmen den anschauenden Sinn zu

einem Vergnügen, worin ein großer Theil des Unangenehmen in dem Gegenstande verschlungen wird. Von der schönen Sprache der Poesie sagt ein französischer Dichter:

> Elle me donne encore le plaisir d'admirer,
> Et ce doux sentiment, que son art me procure,
> Est un nectar divin versé dans ma blessure.
>
> La Harpe.

Zwei entgegengesetzte Empfindungen verschmelzen sich in Eine gemischte, die mit ihrer süßen Wehmuth das Herz zu dem verschönerten und durch Verschönerung gemilderten Schmerze hinzieht.

Aber auch ohne alle Verschönerung stimmt die Kunst den Eindruck des Gegenstandes hiernächst zum Einklange mit der Empfindung durch die bloße Nachahmung herab. Er hört schon auf zu mißfallen, und fängt an zu gefallen, bloß dadurch, daß er kein wirklicher, sondern nur ein nachgeahmter Gegenstand ist. Dadurch wird er gewissermaßen in die wohlthätige Ferne zurückgeschoben, worin das Beleidigende, das ihm das Licht der nahen Wirklichkeit giebt, geschwächt und verwischt wird.

Es ist die nämliche Wirkung, die wir so oft in der Natur selbst erfahren. Personen von zarter Empfindlichkeit beobachten eine Scene des Schmerzes in der Ferne, die sie in der Nähe zu sehr afficiren würde. Sie wollen nur die äußersten schwachen Umrisse davon sehen, ohne die herzzerreißenden Umstände, ohne das volle Spiel aller einzelnen Züge des Jammers. Zu dieser Optik der Kunst dient die Nachahmung, indem sie nicht die Sache selbst, sondern nur ihren Schatten, entweder in einem schwachen Bilde dem Auge selbst, oder durch die Erzählung der Einbildungskraft vorstellt.

Zu allen diesen Mitteln, wodurch die Nachahmung den Eindruck eines Gegenstandes abändert, gehört endlich noch das dunkle Gefühl selbst, daß sie bloß Nachahmung und nicht die Wirklichkeit selbst ist. Dieses dunkle Gefühl verläßt uns auch alsdann nicht, wenn wir in dem Anblicke noch so tief versunken sind und ihn noch so sehr für die wirkliche Natur zu halten scheinen.

Es ist daher ein unbegreiflicher Irrthum,

wenn ein Künstler glaubt, daß er die beabsichtete Wirkung durch die Vertauschung der Nachahmung mit der wirklichen Natur besser und sicherer zu erreichen glaubt. Die Erfahrung überzeugt ihn oft auf eine demüthigende Art von dem Gegentheile.

Einem Schauspieler, der dreyßig Jahr auf den Schaubühnen in London mit Glück und Beyfall verschiedene Rollen gespielt hatte, begegnete das Unglück, daß er durch einen schlechtgeheilten Beinbruch lahm wurde und von der Zeit an hinkte. Er glaubte nun, daß ihn dieser Unfall unter allen Schauspielern in der Welt zu dem geschicktesten gemacht habe, die Rolle Richards des dritten zu spielen, den Shakespeare lahm vorgestellt hat. Er erschien mit der größten Zuversicht. Als er aber an die Worte kam: „Die „Hunde bellen mich an, wenn ich neben ihnen „stehe,“ brach Alles in ein lautes Gelächter aus, und er sah sich genöthigt, die Schaubühne zu verlassen.

Hier sahen die Zuschauer nicht ein bloß nachgeahmtes, sie sahen ein wirkliches Gebre-

chen; in ihrer Phantasie stand nicht das Bild des lahmen Königs Richard, sie sahen mit ihren leiblichen Augen das wirkliche Hinken des lahmen Roscius; jenes vermehrt ihr Erstaunen über den unternehmenden Geist des ehrgeizigen Tyrannen unter den ungünstigen Umständen einer abschreckenden Gestalt; dieses erregte ihr Gelächter durch den Gedanken an einen lahmen Komödianten, den die Hunde anbellen.

Wenn Du die Nachahmung der Natur durch die Kunst von dieser Seite betrachtest, meine Julie! so wirst Du nicht einen Augenblick an ihrer Unentbehrlichkeit in der bildenden und dramatischen Kunst zweifeln. Der Vorwurf: diese Künste ahmen nur nach, sie geben uns die Sache nicht selbst, weit entfernt, ein wahrer und gerechter Vorwurf zu seyn, gereicht ihnen gerade zum größten Triumphe.

Nur einem nach Vergötterung strebenden Plato konnte ein solcher Vorwurf in den Sinn kommen. Du erinnerst Dich vielleicht noch, meine Julie! wie Leid es diesem erhabenen Schwärmer that, daß er die göttlichen

Ideen, die Urbilder aller Dinge, nur in der materiellen Nachahmung der Naturkörper, und in den Werken der Kunst sogar nur durch die dritte Hand in einer Nachahmung sehen sollte. Es ist ihm unerträglich, daß er nicht das Urbild des Schuhes unmittelbar anschauen soll, und daß man ihm in dem gemahlten Schuh nur einen nachgeahmten darbietet, und noch dazu einen solchen, von dem er nicht einmahl zum Anziehen Gebrauch machen kann.

Ich komme auf diesen sonderbaren Einfall noch einmahl zurück, um zu bemerken, daß er eigentlich die Veranlassung gegeben hat, die Idee der Nachahmung in die Kunstphilosophie zu bringen. Plato glaubte die bildende und dramatische Kunst dadurch herabzusetzen, daß er sie zu einem so schnöden Geschäfte verdammte. Sein nüchterner und weit umschauender Schüler verschmähete dieses Geschäft nicht. Die Nachahmung der Natur durch die Kunst war dem Aristoteles nichts weniger als verächtlich.

Man kann sich selbst das Verfahren der

Kunst den hohen Spekulazionen des göttlichen Plato gemäß denken. Wenn er verlangt, daß die Kunst die Wesen der Dinge wahr darstellen soll, so kann sie das nur, indem sie ihre Schöpfungen den Naturgegenständen ähnlich macht; denn diese haben selbst ihre Wahrheit nur von der Nachahmung der Ideen in Gott. Diese Ideen können wir nicht Alle selbst dichten; wir stellen sie also am besten dar, wenn wir ihre Darstellung in der wirklichen Natur nachahmen. So konnte Aristoteles die Nachahmung der Natur rechtfertigen.

Zwar scheint er ihre ganze wohlthätige Kraft nicht gekannt zu haben, wenigstens erwähnt er ihrer Wirkung nach ihrem ganzen Umfange nicht; indeß gebührt ihm doch der Ruhm, daß er einen wesentlichen Theil ihres Verdienstes um das Vergnügen und die Veredlung des menschlichen Geistes bemerkt hat. „Die Werke der Kunst," sagt er, „beschäftigen den Geist durch die Vergleichung der „Nachahmung mit dem Urbilde; denn die „Vermehrung der Erkenntniß ist nicht nur

„dem Weisen, sondern auch andern Menschen
„angenehm, nur daß diese in geringerm Gra-
„de derselben theilhaftig werden." In die-
ser Beschäftigung des Geistes in der Verglei-
chung der Nachahmung mit dem Urbilde hat
der Philosoph die allgemeinste Quelle des Ver-
gnügens an den Werken der bildenden und
dramatischen Kunst aufgedeckt. Denn sie ist es,
die uns die gemeinsten und gleichgültigsten
Dinge angenehm macht, und uns von dem
Schönen in der Natur zu seinem Nachbilde in
der Kunst hinzieht. Durch sie gefällt uns eine
gemahlte Werkstätte, eine Bauerngesellschaft
von Teniers, ein Viehstück von Wou-
wermann, ein Blumenstück von der Me-
rian. Aber eben weil das Vergnügen an
solchen Werken bloß auf der Vergleichung mit
der Natur beruht, so ist es auch dem gemein-
sten und ungeübtesten Geschmacke angemessen,
und erfordert den niedrigsten Grad des poeti-
schen Genies. Durch diese Darstellung der
gemeinen Natur gefällt das zahlreiche Heer
unserer Romanenschreiber der zahlreichen Lese-
welt.

Hier siehst Du, meine Julie! daß der französische Aesthetiker sein Gesetz der Nachahmung einem griechischen Philosophen nachgesprochen hat. Da er aber einmahl so viel that, so hätte er auch noch etwas mehr thun sollen; er hätte es auch recht verstehen und anwenden sollen; denn weder er, noch seine deutschen Nachbeter scheinen eben so wenig seinen wahren Werth, als seinen eigentlichen Gehalt gekannt zu haben.

Daß doch die Menschen so wenig die Mittelstraße zu halten wissen! So wie Batteux den Werth der Nachahmung übertreibt, so hat ihn Diderot, dieser Enthusiast der Originalität, selbst in der dramatischen Kunst verworfen. Du kennst seinen natürlichen Sohn und insonderheit seinen Hausvater; denn diesen hast Du mehr als Einmahl aufführen sehen. Nun diese Dramen will er nicht als Nachahmungen betrachtet wissen; man soll sich vorstellen, daß man alle Personen durchgängig durch ein Fenster oder durch das Schüsselloch in ihrem Zimmer wirklich handeln sehe. Schwerlich möchten sie da

Alles das und nicht mehr als das gethan haben, was er sie thun läßt, und schwerlich möchte uns das Zusehen am Fenster so viel Vergnügen gemacht haben, als vor der Schaubühne; denn wir hätten nichts zu vergleichen gehabt, und Alles ohne die Verschönerungen der Kunst gesehen.

Sechsundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Täuschung oder Kunsttäuschung.

— Deine Frage ist treffend, meine Julie! Täuscht uns denn die Kunst? — Das muß sie aber, wenn sie uns in der Mahlerey auf einer Fläche Körper, und in der Plastik einen Stein, als sich bewegend vorzustellen sucht, wenn sie uns auf der Schaubühne Handlungen aus dem wirklichen Leben vorstellt, — kurz, wenn ihre Schöpfungen bloße Nachahmungen sind, die wir für Etwas, das sie nicht sind, für die wirkliche Natur selbst, halten.

Allerdings täuscht sie uns, und sie darf uns täuschen; denn sie verspricht uns nicht Unterricht, sie verspricht uns zunächst nur Vergnügen. Für das Vergnügen ist aber die Täuschung eben so gut, und vielleicht — wenigstens in vielen Fällen — noch besser als die Wahrheit. Ist nicht die Kindheit und noch der schönste Theil der Jugend die Jahreszeit

des Vergnügens? und ist sie nicht auch die Zeit der Illusionen? Und blühen ihr nicht gerade in diesen Täuschungen die meisten und schönsten Blumen des Vergnügens? Für mich ist diese holde Jahrszeit, leider! dahin. Die täuschenden Bilder der fröhlichen Jugend sind verschwunden, ich träume ihre angenehmen Träume nicht mehr, sie haben der nicht immer erfreulichen Wahrheit Platz gemacht; ich wandle auf den dürren Feldern der zergliedernden Vernunft. Doch weg mit diesen trübsinnigen Grübeleyen! — Vielleicht ist etwas dabey auch meine Schuld.

Denn wenn es in der Täuschung etwas Nothwendiges giebt, so ist auch viel Freywilliges darin; und das ist insonderheit der Fall mit der Kunsttäuschung. Wir könnten ihr sogleich entgehen, wenn wir wollten. Allein wir hüten uns wohl, sie zu zerstören; wir würden unser Vergnügen vernichten, und dazu sind wir uns zu lieb.

In Deiner Kindheit kam einst ein Mann zu uns mit einem ausgestopften Thierfelle, das er für einen todten Fuchs ausgab, der, wie

ein Mensch, vernehmlich reden könnte. Du hattest Deine fünf- oder sechsjährigen Gespielinnen bey Dir, und Dein funfzehnjähriger Bruder einige seiner Freunde von gleichem Alter. Ihr setztet euch, mit den Köpfen in den Händen, und die Arme auf den Tisch gestützt, um das Wunderthier herum, und wartetet mit gespannter Aufmerksamkeit auf den Augenblick, da es anfangen würde zu sprechen. Endlich ging der Schuß los: „Wie steht es in Maynz?“ sprach das Thier, oder schien es vielmehr zu sprechen. „Der Mann ist ein „Bauchredner,“ sagte ich zu Deiner Mutter. Und so war es; der Mann machte kein Geheimniß daraus. Diese magischen Worte wirkten sonderbar auf die verschiedenen Zuschauergrupen, und sehr verschieden zugleich. Deine Mutter und ich freueten uns, den Betrug entdeckt zu haben, wir genossen die Ueberlegenheit unserer Vernunft; Dein Bruder und seine Freunde ärgerten sich, daß ihnen die Hoffnung zu einem wunderbaren Schauspiele vereitelt war, ohne das Vergnügen der Entdeckung zu haben. Ihr Kleinen ließt euch

aber nicht irre machen; der Mann mußte fortspielen. Für euch war es nach wie vor das Thier, welches sprach. In dem Entzücken des Erstaunens versunken, wurdet ihr auf jeden böse, der eine so genußvolle Illusion durch eine Belehrung zerstören wollte, die ihr ohnehin nicht würdet verstanden haben.

In dieser so verschieden zusammengesetzten Grupe siehest Du, meine Julie! das Bild des Menschen in allen seinen Verhältnissen zu den Blendwerken der Täuschung. Das Kind kann ihnen nicht entgehen; es giebt sich ihnen aber auch mit Vergnügen hin. Zu diesem Kindergenusse bleibt nun die Anlage auch in der Seele des erwachsenen und selbst des aufgeklärtesten Menschen.

Er ist einer doppelten Täuschung fähig, einer Täuschung durch den Schein und einer Täuschung durch das Vergnügen. Beyde wirken gewöhnlich vereinigt; doch in den bildenden Künsten mehr die Täuschung durch den Schein, in den dramatischen mehr die Täuschung durch das Vergnügen.

Die Kunsttäuschung durch den Schein ist am stärksten in der Mahlerey; und das muß sie auch seyn. Denn sie soll mich verleiten, daß ich das, was eine bloße Fläche ist, für einen Körper halte. Die Mahlerey kann nur zwey Dimensionen darstellen, mehr sehe ich auch nicht; sie muß also durch die Blendwerke der Perspective, des Lichtes und Schattens, meiner Einbildungskraft eine dritte aufdringen.

Diese Blendwerke wirken aber nur auf das Gesicht; das Gefühl können sie nicht irre führen; dieses würde den Zauber augenblicklich zerstören. Aber auch das Gesicht können sie nicht immer und nicht ganz täuschen.

Sie sind nämlich zuvörderst nur in einer angemessenen Entfernung wirksam, die der vortheilhafteste Gesichtspunct ist, in dem sie müssen gesehen werden. Zu weit von dem Auge, würden sie nicht deutlich genug, zu nahe, würden sie zu deutlich gesehen werden. Das Auge der äußern Sinne muß sie aber nicht zu deutlich sehen, damit die gemahlten Züge vor dem innern Auge des Einbildungs-

kraft in das vollständige Bild eines Körpers zusammenfließen können. Denn da die Bilder der Einbildungskraft in unserm gesundem Zustande schwächer sind, als die Empfindungen, so müssen diese durch die Entfernung geschwächt werden, um sie zu dem Tone der Bilder der Einbildungskraft zu stimmen.

Um die Blendwerke der Kunstäuschung in der Mahlerey wirksamer und die Täuschung selbst vollständiger zu machen, muß sie nicht durch die umgebenden Gegenstände der Natur geschwächt werden. Eine Gartenperspective, die wirklich das Auge betrügen soll, muß daher am Ende eines bedeckten Ganges angebracht seyn, so daß das Baumgewölbe den Himmel versteckt, und die äußersten Zweige sich mit der gemahlten Scene zu vermischen scheinen. In einem Zimmer oder in einer Bildergallerie würden die aufgehängten Gemähldе eine so vollständige Täuschung nicht hervorbringen.

Der berühmte Young, dessen Nachtgedanken meine Julie in ihren einsamen schwärmerischen Stunden mit so vielem Ver-

gnügen gelesen hat, ließ in seinem Garten am Ende einer langen Allee eine Laube mit einladenden Ruheplätzen an die Wand mahlen. Man trat den Weg zu dieser Laube mit Vergnügen an, in der Hoffnung, sich da von der Ermüdung eines langen Spatziergangés auszuruhen zu können. Man fand aber, anstatt des erwarteten Vergnügens der Ruhe, die unerwartete Belehrung: das Unsichtbare täuscht nicht.

Ungeachtet aller dieser Mittel, die Kunsttäuschung vollständig zu machen, würden wir ihren Zauber doch bald zerstören, wenn ihr nicht die freywillige Täuschung des Vergnügens zu Hülfe käme; und ich glaube, eine geringe Aufmerksamkeit auf uns selbst muß uns überzeugen, daß es gerade dieses Freywillige ist, was uns in dem Vergnügen an der Nachahmung erhält. Wird uns die Täuschung unauflöslich, kämpfen wir vergeblich gegen ihre Allgewalt, werden wir unwiderstehlich von ihr fortgerissen; so wird sie uns peinlich, zuwider und endlich unerträglich. —

Siebenundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Täuschung. Fortsetzung.

Das Panorama.

— Ich mußte das leztemahl mitten in meinem Thema abbrechen, meine Julie! Und auch das, was ich Dir jetzt zu schreiben habe, wird es von neuem unterbrechen; aber es wird mich auch vielleicht mitten in dasselbe zurückführen.

Ich habe nämlich heute gerade so viel Zeit, um Dir Etwas von der Kunstneuigkeit des Tages zu schreiben. Das ist das berühmte Panorama, das nun auch von dem erfinderischen Großbritannien den Weg über das Meer gemacht hat, zuerst auf der Leipziger Messe, und dann in mehrern großen Städten von Deutschland erschienen ist. Ich habe noch nicht Zeit gehabt, es selbst zu sehen, und kann Dir daher nur eine Beschreibung davon aus dem Munde einiger Freunde geben.

Es ist ein Gemählde, das eine der großen Brücken von London, mit den daran stoßenden Plätzen, Straßen, Häusern vorstellt; mit Menschen, die darauf gehen, und andern, die aus den Fenstern sehen. Unter der Brücke fließt die Themse mit Fahrzeugen, die darauf auf- und nieder fahren. Der Zweck dieser neuen Art von Mahlerey soll seyn, zu zeigen, wie weit die Kunst die Blendwerke der Täuschung treiben kann. Und in der That versichern Alle, die es gesehen haben, daß die Aehnlichkeit einer Nachbildung mit der Naturwahrheit nicht weiter gehen könne.

Um diesen Zweck zu erreichen, hat der Mahler nicht allein alle Hülfsmittel der Linien- und Luftperspectiv erschöpft; er hat auch alle körperliche Umgebungen entfernt, um die Täuschung nicht durch die Vergleichung mit der Naturwahrheit zu zerstören. Denn das Gemählde umgiebt alle Wände des runden leeren Raumes, und wird nur von oben her sehr schwach beleuchtet, von unten aber so bedeckt, daß man den Boden des Zimmers nicht sehen kann. So bringt es, wie meine

Freunde versichern, die täuschendste Wirkung hervor, die aber, setzen sie hinzu, bald in hohem Grade peinlich, widerlich und endlich unerträglich wird. Sie versichern Beyde, — und Einer von ihnen ist nicht allein ein Kenner, sondern selbst ein geschickter Künstler, — daß sie bald eine gewisse Bangigkeit empfunden, die endlich in Schwindel und Uebelkeit übergegangen sey. Sie sind aber auch Beyde etwas nervenschwach. —

Achtundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Täuschung durch den Schein.
Fortsetzung.

— Es ist Schade, daß ich noch nicht Gelegenheit gehabt habe, Damen über die Wirkung des Panorama zu befragen, — daß Du sie noch nicht an Dir hast versuchen können. Ihre zarte Organisazion würde uns noch sichrere Aufschlüsse darüber geben. Doch ich schließe von dem Kleinern auf das Größere. Wenn es schon auf die stärkern männlichen Nerven so unangenehm gewirkt hat, was wird es nicht auf die zärtern weiblichen thun.

Meine Theorie der Täuschung macht mir diese Wirkung vollkommen wahrscheinlich. Nach ihr muß das Panorama gerade desto unangenehmer auf uns wirken, je vollständiger seine Wirkung ist. Die vollständigste ist, wenn wir sogar den Schein des Kunstwerks für die

völlige Naturwahrheit halten müssen. Gerade in dieser Vollständigkeit der Illusion liegen mehrere Gründe ihrer Widerlichkeit.

Wir finden uns wirklich auf die Londonbridge, in die Straßen dieser Hauptstadt, zwischen ihre Häuser versetzt. Aber da der Mahler nicht für das Ohr mahlen kann, so hören wir keinen Laut. Ist es Wunder, daß diese öde Todesstille den Anschauer mit Bangigkeit erfüllt? Erster Grund!

Der Mahler kann ferner nur Einen Augenblick mahlen. Die Gegenstände auf seinem Gemählde sind also insgesammt bewegungslos, und zwar fehlt den Lebendigen nicht nur die willkührliche Bewegung; der ganzen Scene fehlt auch selbst die stete Naturbewegung, die unaufhörliche Veränderung des Ortes, der Stellung, der Gestalt, die auch in die ödeste Gegend noch Leben bringt. Obgleich mein Auge von einem Gegenstande fortgleitet, und dieses einem jedem eine Art von Bewegung zu geben scheint: so verändern sie doch ihren Stand und ihre Entfernung gegen einander nicht; die Fahrzeuge bleiben immer an der

nämlichen Stelle, sie wechseln ihr Verhältniß gegen die Umgebungen nicht; die Gehenden kommen nicht weiter, sie verschwinden nicht, es treten keine neuen nach ihnen hervor; die aus dem Fenster sehen, sehen ewig aus dem Fenster, und immer nach einerley Seite, in einerley Stellung; die Lichter und Schatten, die in der Natur so fließend sind, und mit dem Fortrücken der Sonne durch jedes Wölkchen, durch jedes Lüftchen verändert werden, stehen unbeweglich fest. So ist das vollkommenste Panorama in seinen kleinsten Theilen bewegungslos! Es ist der todte Leichnam der Natur, nicht der rohe Naturstoff durch die Kunst belebt und verschönert. Dadurch unterscheidet sich das Panorama noch von der Camera obscura: In dieser erscheinen die Gegenstände verkleinert, und unterscheiden sich dadurch von der Natur; die beweglichen aber bewegen sich, und dadurch unterscheiden sie sich von der Kunst. Zweyter Grund der Widerlichkeit des Panorama!

Die Genauigkeit der Perspective, die Richtigkeit der Zeichnung, die Wahrheit des Hell-

dunkels und der Haltung versetzen mich durch ihren vereinten Zauber in die wirkliche Natur, aber die öde Todesstille und die erstorbene Bewegungslosigkeit stoßen mich daraus zurück. Ich schwanke zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, zwischen Natur und Unnatur, zwischen Wahrheit und Schein. Meine Gedanken, meine Lebensgeister erhalten eine schwingende, hin und her gestoßene, schaukelnde Bewegung, die eben so wirkt, wie das Herumdrehen im Kreise und das Schwanken des Schiffs. Und so erkläre ich mir den Schwindel und die Uebelkeit, die den unverwandten Anschauer des Panorama überfällt. Dritter Grund seiner unangenehmen Wirkung!

Zu diesen drey Gründen kommt endlich ein vierter, der den andern die ganze Fülle ihres Gewichtes giebt: die Unmöglichkeit, sich der Täuschung zu entziehen. Ich fühle mich mit eisernen Banden an sie gefesselt. Der Widerspruch zwischen dem Scheine und der Wahrheit ergreift mich; ich will mich durch Berichtigung des trügerischen Wahnes losreißen; allein ich fühle mich in die Netze einer wider-

spruchsvollen Traumwelt verstrickt, und nicht die sichere Belehrung des Gefühls in der Entfernung des Standortes, nicht das volle Tageslicht, nicht die Vergleichung mit umgebenden Körpern kann mich aus dem ängstlichen Traume wecken, den ich wider meinen Willen fortträumen muß. Durch diese Mittel endigt der Getäuschte seine Illusion, sobald sie ihm unangenehm wird; aber diese Mittel sind dem Anschauer des Panorama versagt.

So muß also Nothwendigkeit und Freyheit bey der Kunsttäuschung vereinigt seyn; und um Dich davon zu überzeugen, habe ich Dir so lange von dem Panorama gesprochen. Damit sie aber beysammen seyn können, dürfen ihre Blendwerke nicht unwiderstehlich seyn. Die Freyheit muß sich der Nothwendigkeit, so weit sie es für gut findet, selbst unterwerfen; wir müssen uns dem Zwange der Kunst freywillig hingeben: und das werden, das können wir nicht, wenn uns die Lust nicht festhält. Das Panorama fesselt aber durch den Zwang des Scheines, nicht durch die süßen Bande des freyen Vergnügens. Es kann also, wenn

es am vollkommensten ist, das Werk eines großen Talents, aber nie eine schöne Kunstgattung seyn; die überlegende Vernunft kann ihm ihre Bewunderung nicht versagen; aber dem Schönheitssinne gewährt es keine Befriedigung.

Neunundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Täuschung durch Vergnügen.

— Daß das Vergnügen ein kräftiges Mittel der Kunsttäuschung sey, davon glaube ich Dich überzeugt zu haben. Es ist ein nothwendiges Erforderniß, selbst bey der Täuschung des Scheins in der Mahlerey; aber es wirkt noch mehr, ja vorzüglich, in der dramatischen Kunst.

Wir werden getäuscht, wenn wir etwas Falsches für wahr halten; dazu gehört aber, daß wir seine Falschheit nicht bemerken. Wenn uns der Künstler also täuschen will, so muß er uns sowohl für seine Wahrheit geneigt machen, als uns seine Unwahrheit zu verbergen suchen.

Zu Beydem dient der Zauber des Vergnügens. Die angenehme Leidenschaft, die das dargestellte Schauspiel in uns entzündet hat, und die alle Kräfte der Seele in sich

verschmäht; hält die Vernunft so fest gebunden, daß sie die Irrthümer der Sinnlichkeit nicht berichtigen kann, und das Vergnügen, das bey der Fortdauer der Täuschung so stark interessirt ist, sucht nur die Ideen klar zu erhalten, die dem geliebten Irrthume günstig sind.

So ist hier die Täuschung in einem hohen Grade freywillig, und wir haben uns ihrer nicht zu schämen; denn nur das Interesse des Vergnügens dringt sie uns auf.

Wir lassen uns schon die Illusionen der Schaubühne gefallen, wenn sie uns nur die Nachahmungen der gemeinsten Natur darbietet, wofern sie uns nur rühren oder belustigen. Wenn man uns lachen macht, so lassen wir leicht mit uns handeln. Etwas schwerer ist die Täuschung, wenn man uns rührt. Indeß gelingt sie auch hier, selbst bey denen, die der Täuschung und Rührung ungewohnt sind und sie für ein Kinderspiel halten, dessen sie sich schämen. Dem Manne von geübtem Geschmacke, der der Wirkungen der Kunstmittel gewohnt ist, ist diese dramatische Rüh-

rung weder unerwartet noch unwillkommen. Wenn er sich ihren Blendwerken überläßt, so findet er es weder befremdend und seltsam, daß seine Thränen bey erdichteten Leiden fließen, noch glaubt er sich dadurch zu erniedrigen.

Der rohe Mensch und der bloß zu Geschäften gebildete Weltmann, die sich Anfangs nur dem Interesse der Neubegierde hinzugeben glauben, lassen ihre Verwunderung, wenn sie ihre Augen naß fühlen, oft durch ein plötzliches Gelächter laut werden. Das hat sie bey Manchen in den Verdacht der Gefühllosigkeit gebracht. Allein dieses Urtheil ist zu hart; denn ihr Lachen hat keine andere Ursach, als daß sie sich über der vermeinten Ungereimtheit überraschen, bey erdichteten Leiden eine Rührung zu empfinden, die nur die wirklichen erregen sollten, und etwas für wahr gehalten zu haben, das doch bloß Nachahmung ist.

Sie würden besser von sich denken, wenn sie wüßten, daß sie den Blendwerken der Kunst nur um eines geistigen Vergnügens wil=

len ihre Gewalt über sich ausüben lassen; und daß es ihrer Vernunft nicht zum Vorwurfe gereichen kann, wenn sie sich freywillig den Täuschungen der Sinnlichkeit hingiebt, welche die Bedingungen des Genusses eines feinen und edeln Vergnügens sind.

So ist es bey der Darstellung der gemeinen Natur; der Schein und das Interesse des Vergnügens kann hier dem Irrthume eine Kraft geben, die man nur der Wahrheit zutrauet, so und noch mehr, als der Anblick der wirklichen Natur, zu rühren und zu belustigen.

Bey der Darstellung einer erdichteten Natur scheint eine solche Täuschung mehr Schwierigkeit zu haben; denn dieser kömmt der Schein durch die Aehnlichkeit mit der Wirklichkeit nicht zu Hülfe. Allein was hier der Täuschung von Seiten des Scheines abgeht, das ersetzt die Magie des Vergnügens in vollem Maaße.

Die abentheuerlichsten Dichtungen stören die Illusion, selbst bey gebildeten Lesern, nicht, sobald sie Lachen erregen, zumahl wenn sie in

Gozzi's und Ariosto's Witz, Laune und Phantasie gekleidet sind.

Das, was von der erdichteten Handlung gilt, das gilt in noch höherm Grade von der Zauberkraft des idealisch-schönen Ausdrucks. Daß dieser nicht in der gemeinen Natur ist, daß in der Feenwelt der Kunst nicht die Sprache der gemeinen wirklichen Welt gehört wird, das schadet den wonnevollen Illusionen der himmlischen Schöpfungen nicht. Die ideale Schönheit der Poesie und des Gesanges, wodurch sie der gemeinen Natur unähnlich sind, ist gerade das, was durch das Interesse der süßesten Wonne den Glauben an diese Wunder noch unzerstörbarer macht, indem sie die Trunkenheit der Seele vollendet.

So hätte ich Dir also, meine Julie! den Mechanismus der Kunsttäuschung bis zu seinen ersten Triebfedern, dem Scheine und dem Vergnügen, so gut ich gekonnt habe, offen dargelegt. Schon die Griechen, die auf Alles, was zu der Mechanik des Vergnügens gehört, so aufmerksam waren, haben etwas davon geahndet. Das schließe ich aus dem

Fragmente eines Mythus, mit der Ueberschrift: die Sireneninsel, den man dem berühmten Sophisten Prodikus, dem Dichter des schönen Mythus: die Wahl des Herkules, beylegt. Er soll sich in einer Herkulanischen Handschrift gefunden haben. Ich lege ihn Dir hier bey, vielleicht daß es Dir nicht unangenehm ist, Manches darin zu finden, was man für spätere Entdeckung zu halten pflegt.

Die Sireneninsel.

Die Sage, welche uns die Homerischen Gesänge von Ulysses Schifffahrt an der Insel der Sirenen aufbewahrt haben, fuhr Prodikus fort, ist nicht die einzige, die sich erhalten hat, ob sie wohl die ist, welche durch den Zauber ihrer Göttersprache am weitesten verbreitet ist. Den Homeriden scheint der tiefe Sinn, den eine der wichtigsten Lehren der ältesten Weisheit enthielt, verborgen gewesen zu seyn; die Orphischen Mysterien haben ihn aber aufbewahrt, denn diese verhüllen in süßen Gesang die Geheimnisse erhabener Wissenschaft.

Die Insel der Sirenen ist die Insel der Täuschung, und ihre bezaubernden Bewohnerinnen täuschen nicht bloß durch die Anmuth ihres hellen Gesanges das Ohr; die Insel selbst betrügt durch ihren Anblick das Auge der Vorüberfahrenden.

Im Anfange, als die blöden und furchtsamen Seefahrer noch ohne Leitstern am Himmel aus der durchschnittenen Fluth des Ozeanstromes über die Wogen des weiten Meeres nach der Wohnung der göttlichen Circe fuhren, bedurften sie eines leichtern Führers auf den unbekannten Gewässern. Die Götter sandten ihnen die Sirenen, die sie mit ihrem himmlischen Gesange hindurchleiteten; und, indem sie von ihren melodischen Stimmen bezwungen wurden und unbesorgt dem Zauber ihres Gesanges folgten, fanden sie den Weg, welchen ihnen eigene Vorsicht, an dem Glanze des sichern Himmelsgestirns noch nicht zu zeigen vermochte; denn sie konnten nur noch durch die süßen Töne heiliger Führer belehrt werden, so wie durch die Stimme göttlicher Sänger das erste Menschengeschlecht.

Aber bald ward ihnen die Lust zum Fallstricke. Phane, eine trügerische Fee, eine Feindin der Menschen, freuete sich, ihnen durch das Ergötzen ihrer offenen Sinne Verderben zu bereiten. Sie zauberte über die Insel der Sirenen einen entzückenden Anblick hin, und verbarg die gefährlichen Klippen, die sie umringten, mit den lachenden Bildern buschichter Hügel, beblümter Fluren und krystallener Quellen, an denen fette Rinder und wollenreiche Heerden weideten. In diese täuschenden Gestalten, die sich in dem tiefsten Hintergrunde an einem prächtigen Pallaste verlohren, legte sie eine Kraft, welche Alle unwiderstehlich anzog, die sich ihnen naheten. Um den ungewarnten Seefahrer desto sicherer irre zu leiten, mischte sie unter die heilige Gespielschaft der leitenden Sirenen schöne Unholdinnen, mit gleichem Zaubergesange begabt, die den armen Bestrickten in den Netzen der Lust fortrissen, um ihn an den verborgenen Klippen zu verderben.

So gefahrvoll war die Wohnung der Sirenen, als auf der aiaischen Insel die schützende

Circe selbst kam, dem weisen Ulysses den Weg und die Gefahren des Weges zu verkünden. „Vernimm, Ulysses!“ sprach sie, „was ich „dir sagen will. Wenn du diese Küsten ver„lässest, so kömmt dein Schiff zu den Sire„nen, und diese bezaubern alle sterbliche Men„schen, die sich ihrer Wohnung nähern. Von „fern wirst du die süßen Töne entzückenden „Gesanges hören; es sind aber nicht mehr „die unvermischten Töne der sicher leitenden „Sirenen. Du und dein Schiffvolk werdet „ihnen folgen im trunkenen Vergessen der „Sorge. Bald werdet ihr dahin eilen, und, „entzückt von dem herrlichen Anblick ihrer „Ufer, gebändigt von dem Zauber der Luft, „umflossen von dem himmlischen Gesange, wer„det ihr nicht bemerken, daß Alles ein Blend„werk wesenloser Gestalten ist. Darum mußt „du vorher deinem unerfahrnen Schiffvolke „mit Wachse die Ohren verkleiben; denn an„ders kann es den drohenden Gefahren nicht „entgehen, als wenn man es vor aller Be„rührung der Sinne verwahrt.“

„Du aber, in Gefahren versucht, durch

„Erfahrung belehrt, mußt mit prüfendem
„Sinne auf dem Verdecke des Schiffes wa-
„chen, und selbst das Steuerruder ergreifen,
„wenn sich das Fahrzeug unversehens einem
„Unfalle naht. Nimm diesen Stab, es ist
„der Stab der ruhigen, prüfenden Vernunft;
„du wirst seine Kraft erfahren, und seines
„Nutzens bedürfen. Genieße die süßen Täu-
„schungen der Phane und des holden Ge-
„sanges der Sirenen. Sobald aber dein in-
„neres Auge Gefahr ahndet, gebrauche dei-
„nen Stab. Ueberall, wohin du ihn rich-
„test, wird der Wahn verschwinden, der täu-
„schende Schein sich in die Lüfte zerstreuen,
„und der Zauber des Sirenengesanges unwirk-
„sam werden."

So sprach die hohe Göttin, fährt nun Ulysses in dem Orphischen Gedichte fort, und ich that, was sie mir geboten hatte. Wir stießen von dem Ufer und ruderten fort. Als wir jetzt so weit in eilendem Laufe kamen, wie die Stimme des Rufenden schallt, erblickten die Sirenen das Schiff, und begannen ihren lieblichen Gesang. Plötzlich ruhten die Win-

de, und das Blau des Himmels glänzte auf den stillen Gewässern. Mit süßem Staunen horchte ich dem holden Gesange. In liebliche Gedanken durch seine melodischen Töne versenkt, blickte ich unverwandt und sehnsuchtsvoll nach den Wundergestalten der Insel, deren trügerischen Schein der Schimmer der Farben und die nachahmenden Formen der Gegenstände mir als Wirklichkeit darstellten.

In dieser Trunkenheit der Sinne kam das Schiff der Insel immer näher, obgleich alle Winde schwiegen. Die Segel flatterten, die Ruder ruheten; wir glaubten uns fortgetrieben, und wir wurden angezogen, aber das Vergnügen ließ uns nicht bemerken, daß wir uns täuschten. Die Lust und die Hast nahm uns das Vermögen zu prüfen.

Eine wirkliche Klippe, die die Zauberin mit ihren Scheingestalten täuschend genug verwebt glaubte, weckte mich auf einmahl aus meinem Traume. Ihre zu körperliche Masse machte mich zugleich auf die Gefahr und die Täuschung durch die Vergleichung des Scheines mit der Wirklichkeit aufmerksam. Ich

ergriff den Stab der Vernunft, berührte damit mein Ohr, und der Wahn verschwand; ich richtete ihn gegen die Zaubergestalten, sie zerflossen in die Luft und ließen nichts als eine leere Nebelwand zurück. Die trügerischen Sängerinnen verstummten, und die leitenden Sirenen führten uns aus dem Reiche der Phane auf den Weg, der uns gerade nach Trinakria brachte.

Dreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Kunstwahrheit. Naturwahrheit.

— Dein Schluß ist übereilt, meine beste Julie! Das folgt nicht: weil die Künste sich zu unserm Vergnügen der Täuschung bedienen, so bedürfen sie gar keiner Wahrheit.

Ich weiß wohl, daß das nicht wenige Leute sagen, die sich keine schlechten Kunstphilosophen dünken. Ich habe auch die Sache oft genug durchstreiten sehen, ohne daß man das Geringste ausmachte.

Mir scheint es indeß unleugbar, daß ohne alle Wahrheit sogar keine Täuschung möglich ist. Frage Dich nur selbst, meine Julie! ob Dich ein Gemählde einen Augenblick täuschen würde, worin nicht die geringste optische Wahrheit wäre; worin die Schatten vor und nicht hinter die Körper gestellt, worin keine Regeln der Perspective beobachtet, die Par-

thieen, die entfernt seyn sollen, groß, und die näher seyn sollen, klein, die erstern stärker, die letztern schwächer beleuchtet wären? Würde hier eine Täuschung durch den Schein möglich seyn? und ich setze hinzu, auch eine durch das Vergnügen?

Und hier kommen wir auf die Wahrheit, ohne die ein Werk kein Kunstwerk seyn kann, ohne die es nicht schön seyn, und weder täuschen noch gefallen würde.

Man kann oft einen Streit sogleich beylegen, wenn man ein Paar Kunstwörter findet, an deren Sinn man die Verschiedenheit der Begriffe, deren Verwechselung an dem Streite Schuld ist, festknüpft. In dem vorliegenden Falle hilft uns der Unterschied zwischen der rein-vernünftigen oder Naturwahrheit und der ästhetischen oder Kunstwahrheit. Die erstere wird kein echter Kunstphilosoph für die Werke der schönen Künste verlangen, sobald sie sich nicht mit ihren Zwecken vereinigen läßt; die letztere wird kein echter Künstler verwerfen, wenn sein Werk den Zweck, zu gefallen, erreichen soll.

Die Naturwahrheit ist unentbehrlich, überall wo man unterrichten will. Ohne sie verliert ein geometrisches, anatomisches, naturhistorisches Werk, so wie ein jeder mündlicher oder schriftlicher Vortrag in den Wissenschaften, eine jede wissenschaftliche Abbildung, ihren Werth; denn sie können nicht unterrichten. Die Kunstwahrheit darf keinem schönen Kunstwerke abgehen, weil es ohne sie seinen Zweck, zu gefallen, verfehlen würde. Mit dieser Sankzion trägt der Gesetzgeber des französischen Geschmacks das Gesetz der Kunstwahrheit in seine Dichtkunst ein:

Rien n'eſt beau que le vray, le vray ſeul
eſt aimable,
Il doit regner partout, et même dans la fable.
Boileau.

Das Wahre nur ist schön, das Wahr' allein ist
lieblich,
Auch muß es überall, selbst in der Fabel herrschen.

Also auch die Erdichtung soll wahr seyn. Ihre Wahrheit kann aber keine Naturwahrheit, sie kann nur Kunstwahrheit seyn.

Der Zweck der Kunst kann nicht anders

als durch die ästhetische Wahrheit erreicht werden. Denn sie soll Schönheit darstellen, und es kann keine Schönheit geben, die Etwas dem Auge darbietet, das der Vernunft und dem gesunden Verstande entgegen ist. Eine Darstellung, worin alle Elemente unter einander in wildem Widerspruche wären, worin nichts zu einander paßte, sich nichts verbände, würde von der Phantasie nicht aufgefaßt werden können; denn die Phantasie würde nicht von dem einen Theile zu dem andern mit der angenehmen Leichtigkeit fortgeleitet werden, ohne die sie sich das schöne Bild, dessen Anblick sie in ihr ergötzendes Spiel setzen soll, zusammenfügen könnte. Ein solcher Anblick würde entweder durch seine Disharmonie verwirren, oder lächerlich seyn. —

Einunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Kunstwahrheit. Naturwahrheit. Fortsetzung.

— Es bieten sich mehrere merkwürdige Anwendungen des Unterschiedes zwischen der Naturwahrheit und der Kunstwahrheit an, dessen ich in meinem vorigen Briefe gedacht habe. Ich will hier nur einige davon anführen.

Die Wahrheit zuvörderst, ohne welche nichts, was der Virtuose hervorbringt, gefallen kann, ist die Kunstwahrheit. Die Naturwahrheit ist ihm daher gleichgültig, sobald er sie nicht seinem Zwecke dienstbar machen kann; das ist, sobald sie nicht gefällt. Er muß sie sogar der ästhetischen oder Kunstwahrheit aufopfern, sobald sie weniger schön ist, und also weniger gefallen würde.

Daraus folgt sogleich, daß die Kunst, sobald es das Interesse ihres Zweckes erfordert, auf Erdichtung ausgehen muß; diese hat zwar

keine Naturwahrheit, aber sie kann Kunstwahrheit haben, und sie muß sie haben.

Die bildende Kunst sowohl, als die dramatische, bedarf der Kunstwahrheit, nicht allein zu der Täuschung durch den Schein, sonsondern auch zu dem Interesse. Denn die Mahlerey soll nicht wirkliche Körper darstellen, sondern bloß solche Figuren, die Körper scheinen; die Statuen sollen sich nicht wirklich bewegen, sondern nur sich zu bewegen scheinen. Naturwahrheit von diesen Künsten fodern, hieße, sie unmöglich machen. Aber ohne die Wahrheit, ohne welche auch die Körper in der Natur dem Gesichte nicht als Körper erscheinen würden, kann ein Gemählde nicht seyn.

Je schöner das Kunstwerk ist, desto mehr interessirt es. Wenn ihm also die Kunst eine Schönheit geben kann, die außer den Grenzen der Natur liegt; wenn Raphael, Correggio, Guido Reni höhere Naturen mahlen, die durch ihre himmlische Schönheit entzücken, so würde es lächerlich seyn, wenn man ihren Werken vorwerfen wollte, daß sie der gemeinen Natur nicht ähnlich sind. Sie

sollen keine Naturwahrheit, sie sollen nur Kunstwahrheit haben.

Ich will glauben, daß man die Unterscheidung dieser zwey Wahrheiten in der bildenden Kunst weniger übersehen hat als in der dramatischen. In dieser hat aber ihre Vernachlässigung sowohl bey den Dichtern als bey den Zuschauern zu den seltsamsten Irrthümern Anlaß gegeben. Bald hat man geglaubt, alle Wahrheit entbehren zu können, bald hat man verlangt, daß der Dichter alles Interesse seines Werkes der Naturwahrheit aufopfern sollte.

Ich weiß nicht, welcher von beyden Irrthümern der häufigere, und welcher der seltnere ist. Ich finde aber Beyspiele von beyden in unserer schönen Litteratur.

Es würde eben so unmöglich als ekelhaft seyn, alle Unnatürlichkeiten in unsern beliebtesten Schauspielen und Ritterromanen aufzusuchen; welcher Leser aus dem großen Haufen kennt sie nicht, und welcher gebildete Leser nimmt Kunde davon? Aber auch der größte

Schriftsteller hat sich wohl einmahl von der Jugend oder der Ueppigkeit seiner Phantasie zu Dichtungen verleiten lassen, die sein reiferer und besonnener Geschmack hinterher selbst verworfen hat.

Der Charakter eines Franz Moor in Schillers Räubern mag immer ein Werk der Dichtung seyn, seine Naturwahrheit mag immer nicht müssen in der Wirklichkeit nachgewiesen werden; aber darum darf er selbst in einem dramatischen Werke nicht so dargestellt werden, daß er ohne alle Wahrheit ist, und zu der völligen Unnatur gehört. Ich mag den größten Bösewicht auf die Schaubühne bringen dürfen; aber seine empörendsten Bubenstücke müssen doch motivirt seyn. Es würde den Dichter nicht einmal rechtfertigen, wenn er ein solches ohne alles Interesse heilloses Geschöpf in der Wirklichkeit nachweisen könnte. Denn außer dem, daß er für die Schaubühne zu verächtlich seyn würde, könnte sich doch die Kunst mit dieser Naturwahrheit nicht begnügen. Die wirkliche Natur verbirgt ihre Ursachen und Triebfedern oft vor unsern Au-

gen; in der Kunst müssen sie immer sichtbar seyn.

So schwankt man zwischen beyden Wahrheiten; die Naturwahrheit soll oft den Mangel der Kunstwahrheit rechtfertigen, und die Kunstwahrheit soll oft der Mangel aller Wahrheit seyn. Das wird sich an einigen andern Beyspielen zeigen lassen.

Der große Schriftsteller, den ich Dir eben genannt habe, giebt seinem Wallenstein, in dem schönen Meisterwerke seiner reifern Periode, den Aberglauben der Astrologie. Diese kleinliche Schwachheit ist nicht dazu gemacht, die geringste tragische Wirkung hervorzubringen, um dem Helden eine Würde zu geben, die unser Interesse für ihn vermehren kann. — Aber, sagten mir Viele, denen ich diese Bemerkung machte, der wirkliche Wallenstein war doch diesem astrologischen Aberglauben ergeben; der Dichter ist der Geschichte treu gefolgt. — Desto schlimmer! antwortete ich, denn der Dichter ist kein Geschichtschreiber, oder, wie es Schlözer nennt, kein Geschichtstaffirer; er soll die Kunst-

wahrheit nicht der Naturwahrheit aufopfern. Die griechischen Tragiker änderten ihre alten Sagen, die ihren Zuschauern bekannter und heiliger waren als uns unsere Geschichte, nach den Bedürfnissen der Schaubühne. So wenig der Dichter durch die Geschichte zu rechtfertigen ist, so wenig darf er auch aus ihr angeklagt werden. Vor dieser Art von Kritiken darf ich wohl meine Julie nicht warnen; sie ist nur in dem Munde von Männern, die ihre historische Gelehrsamkeit nicht wollen vergeblich eingesammelt haben. Diese wissen es mit dem Buche in der Hand zu beweisen, daß Elisabeth den Grafen Essex hinrichten ließ, als sie in einem Alter war, worin sie nicht mehr hoffen konnte, eine zärtliche Neigung einzuflößen, und daß Berenice ein verbuhltes Weib war, das die Liebe eines Titus nicht verdiente. Sollten Thomas Corneille und Racine von diesen chronologischen und historischen Wahrheiten Notiz nehmen? thaten sie nicht besser, sie dem Zwecke ihrer Kunst aufzuopfern?

Umgekehrt kann die Kunst nicht ohne alle

Wahrheit der Natur seyn; beyde haben gewisse allgemeine Gesetze mit einander gemein, ohne welche die Natur nicht wirken und die Kunst nicht gefallen, die eine nicht Natur, die andere nicht Kunst seyn kann. Ohne diese Gesetzmäßigkeit ist keine Täuschung möglich, und ohne Täuschung keine Kunstwirkung. Denn wie kann ich auf dem Gemählde Körper zu sehen glauben, wenn es überall den Gesetzen der Optik entgegen ist? und wie kann mich eine Handlung rühren, wenn Alles darin gegen die Gesetze aller historischen Wahrheit geschieht? wenn Alles ein blindes Ohngefähr ist, und nichts nach den Gesetzen einer gewissen Naturordnung erfolgt?

Gesetzt aber, daß mich die überirdische Schönheit des Gedichtes mit sich fortrisse und die Magie aller Reize seiner poetischen Sprache alle meine Geisteskräfte fesselte, so würde es doch dem Dichter unmöglich seyn, ein fortgehendes Interesse in eine solche Handlung zu bringen.

Das Interesse, das ich an einer Handlung nehme, kann nur so lange dauern, als

ihr Ausgang ungewiß ist. Diese Ungewißheit entsteht aus ihrer Verwicklung, mit deren Auflösung meine Erwartung befriedigt wird. Wie ist aber in einer völlig gesetzlosen Natur Verwicklung und Auflösung möglich? In ihr sind keine bestimmten Kräfte, die nach einem gewissen Maaße und nach bekannten Gesetzen gegen einander wirken. Die Ungewißheit der Verwicklung entsteht aber aus dem Gleichgewichte einander entgegen wirkender Kräfte, so wie die Gewißheit, die die Auflösung herbeyführt, aus dem Uebergewichte der einen oder der andern feindlichen Kraft. Wo aber keine Kraft ihr Maaß, keine ihre Gesetze hat: wo kann sie Hindernisse finden? da keine durch die Grenzen und die Ordnung ihrer Natur beschränkt ist, wie kann sie besiegt werden?

Das ist es, was die meisten Feenmährchen so uninteressant macht. Da, wo eine jede Fee Alles vermag, wo keine durch die Gesetze irgend einer Natur gebunden ist: was soll ihr da widerstehen, und was soll sie besiegen oder wovon soll sie besiegt werden? Das hat vielleicht die Vollendung des schönsten aller Feen-

mährchen, den Idris, den wir noch als Fragment mit Entzücken über seine poetischen Schönheiten lesen, unmöglich gemacht. Die drey Spröden, auf welche der Dichter compromittirt hat, würden ihn durch ihre Bitte nicht wenig in Verlegenheit gesetzt haben, wenn er sich nicht durch den Inhalt seines Gedichtes gegen ihre Zudringlichkeit hinlänglich gesichert hätte. —

Zweyunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Natürlich. Künstlich. Gekünstelt. Gezwungen. Unnatürlich.

— Das Wahre muß natürlich scheinen. Was nicht natürlich scheint, kann uns weder täuschen noch gefallen. Auch seine Kunstwahrheit erhält ein Werk nur dadurch, daß Alles darin natürlich scheint.

Das Natürliche ist also dem Künstlichen nicht entgegengesetzt, und das Künstliche, wenn es täuschen und gefallen soll, muß natürlich scheinen. Die angenehme Illusion, die die Kunst wirkt, kömmt sie nicht aus dem künstlichen Ganzen zu uns, dessen wohlgewählte und wohlverbundene Theile uns, zwar nicht die wirkliche Natur — die haben wir immer um uns, und wir bedürfen keiner Künste, um sie zu finden — aber eine Natur zeigt, die ästhetische Wahrheit genug hat, um durch keine

Unmöglichkeit den Schein der Wirklichkeit aufzuheben, und verschönert genug ist, um über die gemeine Natur erhaben zu seyn.

Welches ist also das schöne Natürliche, wodurch die Kunst gefällt? Wodurch bringt es die Kunst in ihre Werke?

Dadurch, daß alle Theile derselben aus der Natur zu entstehen scheinen. So scheinen sie aber, wenn sie nichts Widersinniges enthalten, wenn Alles aus einander und aus der Natur von selbst hervorzugehen scheint, wenn nichts Absicht und Vorsatz, Anstrengung und Mühe verräth.

Was gefallen soll, muß daher künstlich seyn, aber natürlich *scheinen*; es muß eine Wirkung der Kunst seyn, aber einer Kunst, die ihre Arbeit zu verbergen weiß.

Nichts ist schwerer zu vereinigen, als natürlich zu seyn, indem man das Gemeine vermeidet; es ist der Triumph der Kunst, nicht gemein und doch natürlich, natürlich und nicht gemein zu scheinen. Der Künstler ohne Ta-

lent wird gemein, wenn er natürlich seyn, und unnatürlich, wenn er sich über das Gemeine erheben will.

Zu der Vereinigung des Idealen mit dem Natürlichen gehört die glücklichste Mischung von Phantasie und Verstand; und es ist schon darum zu erwarten, daß die Meisterstücke der Kunst, die nur aus dem genauesten Gleichgewicht von beyden hervorgehen können, im höchsten Grade selten seyn werden. Eine unfruchtbare Phantasie wird den Stoff aus ihrem ärmlichen Vorrathe überall mühsam zusammensuchen müssen, und um ihm einen Schein von Schönheit und Größe zu geben, Affectazion und Uebertreibung zur Schau tragen. Eine reiche Phantasie wird sich dem Schwunge ihrer Begeisterung und mit ihr allen Ausschweifungen der unnatürlichsten Dichtung überlassen.

Nur ein unsichtbar lenkender Verstand kann den Reichthum der Phantasie zu der idealen Schönheit und Größe verarbeiten, die der Triumph der Kunst ist. Er wählt und verwirft, er paßt Alles dem Zwecke, dem Cha-

rakter, der Situation, dem Tone der Empfindung an; er hält Gedanken, Ausdruck, Empfindung in der Bescheidenheit der Natur, und stimmt sie zu der Wahrheit herab, durch welche der Schein von Leichtigkeit und Natürlichkeit entsteht, unter dem sich die Mühe des Künstlers und die Arbeit der Kunst verbirgt. —

Dreyunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Natürlich. Künstlich. Gekünstelt. Gezwungen. Unnatürlich.

Fortsetzung.

— Wir werden der schönen Natur, die so schwer zu erreichen ist, vielleicht wenigstens einigermaßen auf die Spur kommen, meine Julie! wenn wir ihr Gegentheil genauer kennen lernen.

Da finden wir ihr sogleich das Gekünstelte entgegengestellt. Das Gekünstelte ist nicht das Künstliche; denn wir haben gesehen, daß das Künstliche sehr natürlich scheinen kann. Zu Deinem Anzuge gehört mancher Putz, der oft sehr künstlich ist; aber, so wie ich Deinen Geschmack kenne, wirst Du gewiß keinen gekünstelten wählen. Die Sprache ist ein künstliches Mittel, seine Gedanken mitzutheilen; aber wehe dem, dessen Sprache gekünstelt ist!

Was macht uns aber das Gekünstelte so zuwider? — Das Gefühl, daß es bloß das Werk einer übelversteckten Absicht ist, und nicht aus der Idee der Sache selbst hervorgeht. Man giebt den Gärten, die man chinesische zu nennen pflegt, schlangenförmige Brücken über die Kanäle. Das ist gekünstelt. Denn ein Mensch von gesundem Geschmacke fühlt auf den ersten Anblick, daß ihn nicht das Wesen, die Bestimmung, der Begriff einer Brücke, auf diese Form führt. Ihre Bestimmung ist, zwey Ufer zu verbinden, um von dem einen zu dem andern in der kürzesten Zeit hinüberzukommen, und nicht darauf, wie in dem Schatten frischer Baumgänge, zu lustwandeln. Die chinesische Brücke ist also schlangenförmig, nicht weil es ihre Natur und Bestimmung, sondern weil es der Künstler will. Er will es, weil er eine Schönheit anzubringen glaubt. So ist eine Cadence, die der Sänger zu einer Sonate ausdehnt, eine fremde Harmonie, die der Ausdruck nicht herbeygeführt hat, etwas Gekünsteltes, weil sich der Virtuose bloß darin zeigen will.

Das Gekünstelte in den Manieren und im Ausdruck ist die Affectazion, die aus eben der Ursach mißfällt. Denn wer affectirt, strebt nach einer Schönheit, die ihm nicht natürlich ist. Er verschmähet die schöne Einfalt der Natur, die immer mehr gefällt als alle erborgte Schönheit, und die kein Bestreben erreichen kann. Die verunglückte Kunst der Affectazion verräth sich leicht durch das Steife, das Harte, das Uebertriebene. Die noch so blendenden Farben der Schminke werden nie die natürliche Anmuth eines schönen Gesichts erreichen. Sie sind von außen aufgetragen, und darum sind sie grell, hart und abgebrochen; die Farben der Natur blühen aus dem innern Leben hervor, und darum spielen sie überall mit lieblicher Lebendigkeit in einander, und verlieren sich durch bewegliche Nuancen über ihre zarten Grenzen.

Noch mehr, als das Gekünstelte, mißfällt das Gezwungene, denn es macht die Mühe und Anstrengung fühlbar, die es kostet; und dieses Gefühl kann nicht anders als peinlich seyn. Wir leiden, wenn wir einen Men-

schen auf Einem Beine stehen, wenn wir ihn hinken, oder auf den Händen gehen sehen. Er bedient sich schwerer Mittel, die nicht zu den Zwecken da sind, wozu er sie gebraucht, indeß er leichtere bey der Hand hat. Eine gezwungene Stellung ist auch dem Anschauer unbehaglich, und das nicht bloß bey lebendigen, sondern selbst bey leblosen Gegenständen. Man kann den hängenden Thurm zu Pisa schon darum nicht schön nennen, weil seine Stellung gezwungen ist, und weil man, um seinen Umsturz zu hindern, mechanische Kräfte hat anbringen müssen, die man hätte ersparen können, wenn man ihm die für die Festigkeit natürliche senkrechte Stellung hätte geben wollen.

Ueberhaupt ist dem ästhetisch-Natürlichen das ästhetisch-Unnatürliche entgegengesetzt. Denn unter einer unnatürlichen Schönheit begreifen wir jede vermeinte Schönheit, die nicht die eigenthümliche der spezifischen Natur eines Dinges ist. Nach ihrer spezifischen Natur haben die Pflanzen einen schlanken Wuchs, biegsame Glieder, deren freyes

Spiel sie uns angenehm macht; und das macht ihre eigenthümliche Pflanzenschönheit aus. Nimmt man ihnen diese, und verschneidet man sie in grüne Wände, so giebt man ihnen eine unnatürliche Form, worin sie nicht mehr gefallen. Sie mißfallen noch mehr, wenn sie in Pfauen, indische Hähne, Adler und dergleichen geschnitten sind. Denn nun haben sie ihre eigenthümliche Schönheit verlohren, ohne die Schönheit einer thierischen Form erhalten zu haben. —

Vierunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Uebertriebene. Das Ungereimte.

— So viele Abweichungen von der schönen Natürlichkeit ich Dir auch schon vorgeführt habe, meine Julie! so sind sie doch bey weitem noch nicht erschöpft. Es ist hier, wie bey allem Streben nach einem Ziele: der rechte Weg dahin ist nur Einer, und das ist der geradeste und kürzeste; der Abwege sind unendlich viele.

Zu diesen gehört auch das Uebertriebene; denn alles Uebertriebene ist unnatürlich; es ist das Unnatürliche der Größe und der Stärke. Die Natur, wo sie schön ist, hat immer den Charakter des Gemäßigten, des Gehaltenen, des Angemessenen. Der Ausdruck verliert daher die ganze Physiognomie der Natur; er wird unnatürlich, sobald es fühlbar wird, daß er übertrieben ist. Das ist er aber, wenn man es ihm ansieht, daß

er nicht aus dem Innern der Natur quillt, sobald er durch seine Ungereimtheit seinen gewaltsamen Ursprung verräth.

In diesen Fehler verfällt man, wenn man immer neu, stark, ungemein seyn will. Boileau hatte von Wörtern, die auf eine etwas fremde Art mit einander verbunden waren, ziemlich kühn, doch noch bescheiden genug, gesagt: „sie wundern sich, sich neben „einander zu finden.“ Wie werden wir das neu und stärker ausdrucken können? fragt sich Mirabeau. Und er ruft in seinem wilden Ungestüm mit einer unnatürlichen Uebertreibung: ils hurlent d'effroi de se trouver ensemble, „sie heulen vor Entsetzen, indem sie sich neben einander erblicken.“

Scheint Dir nicht auch Uebertreibung in folgender Stelle zu seyn:

Dann möcht' ich gern die ganze Welt beglücken,
Den Todfeind möcht' ich brüderlich umfahn,
Die starre Hölle selbst an meinen Busen drücken
Und rettend mich dem Orkus nahn.

Die Freude macht uns wohlwollend; so

weit geht die bescheidene Wahrheit der Erfahrung. Kann aber etwas Anderes, als das Bestreben, neu und stark zu seyn, einen Dichter, wie Kosegarten, zu dem ungeheuern Bilde der ganzen Hölle an seinem Busen, und der unnatürlichen Uebertreibung der innigsten Liebe dieser Hölle verleiten?

Vielleicht liegt indeß in allen diesen Beyspielen das Unnatürliche der Uebertreibung noch nicht genug auf der Oberfläche, um auf den ersten Blick einem jeden nüchternen Auge sichtbar zu seyn. Das wird es aber, wenn es geradezu einen Widerspruch enthält, wodurch es ungereimt und abgeschmackt wird. Und auch von diesem Ungereimten ist wieder nichts Anderes die Quelle, als das Ringen nach Neuheit und Stärke.

Die Vergleichung von ein Paar Stellen wird es deutlich machen. Thomson sagt in einer Stelle seines Frühlings, die ich Dir, so gut ich kann, übersetzen will:

Stark angezogen durch die wohlbekannte Lust
An fernen Ebnen. — —

Das ist in der Natur. Das feurige Roß sieht die fernen Ebenen vor sich, und möchte schon da seyn. Wie läßt sich das stärker machen? Dafür weiß ein neuerer französischer Dichter Rath. Bey ihm heißt es:

> L'impatient coursier palpite dans l'Arene,
> Sur le sol, qui l'arrête, il bat la plaine absente.

Hier liegt die Ungereimtheit offen dar. Das Roß stampft auf die entfernte Ebene, auf der es noch nicht ist, und es bestampft diese entfernte Ebene auf dem Boden, auf welchem es steht. Das Unnatürliche fällt in dieser Uebertreibung durch seinen Unsinn auf.

Um aber mit etwas Lustigem zu schließen, das noch lustiger seyn würde, wenn es nicht an das Gräßliche der Blutscenen in Paris erinnerte, so schreibe ich Dir folgende Stelle aus Mercier's Nouveau Paris ab: (Introd. S. XXV.) „Ich habe einen Andern „ausrufen gehört: Oui je prendrois ma „tête par les cheveux, je la couperois, „et l'offrant au despote, je lui dirais: „Tyran! voici l'action d'un homme li-

„bre.“ Das ist das Erhabene des Unsinns, zu dem sich nur ein freyer Mann in Paris, wie dieser Volksredner, erheben kann, sich selbst den Kopf abzuhauen und ohne Kopf noch immer fort zu peroriren. Indeß, setzt Mercier hinzu, wurde es vom Pöbel angehört und machte Glück. —

Fünfunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Wunderbare.

— Aber das Wunderbare, sagst Du, wie ich das mit dem Natürlichen vereinigen will? — Leichter, meine Julie! als es Vielen, bey ihren sanguinischen Hoffnungen von den Fortschritten unserer Aufklärung lieb ist.

Das Wunderbare ist das Natürliche des unbelehrten Verstandes. Der rohe Naturmensch stellt die unbekannten Kräfte der Dichterwelt mit den Naturkräften völlig auf Eine Linie. Er rechnet in dem noch rohen Griechenland zu seiner Natur den Apollo und die Minerva eben so gut als den Achilles und Ulysses. Sie wirken auf ihn und auf seine Schicksale, so wie auf alle Begebenheiten, die er nicht begreifen kann, eben so, wie andere Dinge in der Welt, nur, versteht sich, mit höherer Macht. So hat jede Volks-

religion eine Mythologie voll höherer Wesen; so hat die unsrige ihre guten und bösen Engel, denen der ungebildete Haufen noch seine Hexen, Zauberer und Gespenster beygesellt. Und sind wir denn immer gegen das Grausen oder Entzücken des Wunderbaren auf unserer Huth, auch in der Begeisterung, in der Schwärmerey? Haben wir keine unverwahrten Augenblicke, worin wir an das Wunderbare glauben? oder kann uns wenigstens der Dichter nicht bis zur Sympathie und einer leidenschaftlichen Theilnahme an den Gemüthsbewegungen und dem Kinderglauben einer poetischen Vorwelt täuschen? Ich muß Dich bitten, meine Julie! diese Täuschung und die Erklärung, auf die ich hier nur, und zwar noch ganz dunkel, hindeute, nicht zu übersehen; denn wir werden bald bey einer wichtigen und noch nicht ganz aufgeklärten Erscheinung wieder darauf zurückkommen.

Wir nennen dieses Wunderbare nicht Unnatürlich; es heißt uns Uebernatürlich. Diese beyden Dinge sind nicht mit einander zu verwechseln; denn sie sind für die

Befriedigung der Vernunft von ganz verschiedener Natur. Das Unnatürliche ist unvernünftig, ungereimt, ohne Grund. Das Uebernatürliche hat seinen Grund; er ist nur nicht in der Natur des Dinges selbst, oder in der uns umgebenden bekannten Natur. Es ist und erfolgt nach Gesetzen, nur nicht nach den gewöhnlichen uns geläufigen Gesetzen.

Darin liegt der Grund, warum das Wunderbare, so sehr es die kalte Vernunft verwerfen mag, noch immer bey der rohen Sinnlichkeit und dem warmen Gefühle Glauben findet; und deswegen gefällt es in dem epischen und dramatischen Gedichte; doch aber nicht überall. Wir bewundern es in der Iliade, und finden es kaum erträglich in der Henriade; wir finden es schön in der Oper, und verweisen es in diese aus dem Trauerspiele Was löset uns diese Räthsel? — Am besten die Zergliederung der geheimen Mechanik der Seele, welche den Menschen zum Glauben an das Wunderbare stimmt.

Ich habe schon bemerkt, daß für den kindischen Verstand das Wunderbare zur Natur

gehört, und dieser kindische Verstand ist der Verstand des Menschen auf der ersten Stufe der Cultur, auf der Stufe, durch welche er von der Thierheit zur Menschheit überzugehen anfängt. Hier unterscheidet er noch nicht die Art, wie etwas gewirkt wird, in die natürliche und übernatürliche; die eine findet bey ihm nicht weniger Glauben als die andere.

Aber, was für seine Belehrung noch schlimmer, für den Zweck der Kunst aber desto besser ist: er wird immer zu dem Glauben an das Wunderbare geneigter seyn, als zu dem Glauben an das Natürliche. Denn so lange der Mensch noch nicht das Vergnügen des Erkennens genießen kann, ist er begierig nach dem Vergnügen des Bewunderns; und diese Begierde wird durch das Wunderbare befriedigt. Wir haben das an den kleinen Zuschauern des Bauchredners gesehen. Es waren Kinder; aber solche Kinder sind alle Völker gewesen, und wir sind es zu gewissen Zeiten noch.

In den Zeiten der Aufklärung, wo sich das Licht der Wissenschaften über die natürli-

chen Ursachen verbreitet hat, und wo wir durch lange Erfahrung gewöhnt sind, auch da natürliche Ursachen zu vermuthen, wo wir sie noch nicht entdeckt haben, wo uns endlich keine Wärme und Heftigkeit der Einbildungskraft hindert, mit skeptischer Stimmung unsere Unwissenheit zu ertragen — in solchen Zeiten ist Alles anders. Wie können der hellsehende Heinrich der vierte, der weise Sully, die staatsklugen Jeannin, Potier und ihres Gleichen, wie die rohen Natursöhne Achilles, Ajax und Hektor, an die Orakel des Apollo, an die Wahrsagerkunst seines Priesters Kalchas und an den schicksalwägenden Jupiter glauben? da sie wissen, daß ihre Kriegskunst den Ausgang der Schlachten, und ihre Politik die Wendungen der Unterhandlungen lenkt. Werden diese unterrichteten Männer sich von dem Vergnügen an dem Wunderbaren verführen lassen, da sie schon das bessere Interesse, durch die genaue Kenntniß der Verkettung der Begebenheiten belehrt zu werden, zu fühlen gewohnt sind?

Dieser Mißklang zwischen den Bestandthei-

len der Handlung; worin alle Elemente einer höhern Cultur mit dem Glauben an die übernatürliche Wirkung ganz natürlicher Begebenheiten, die Aufklärung in ihren eigenen Handlungen und der kindische Aberglaube ihrer Götterlehre, im Widerspruche mit einander stehen, — dieser Mißklang ist es, der das Wunderbare in den Handlungen aus den neuern Zeiten nach dem Zuschnitte der alten griechischen Epopöe, dem Zuschauer und Leser unerträglich macht, nicht sein eigener Unglaube, nicht seine eigene bessere Philosophie. Denn in den Homerischen Gedichten ist es ihm gar nicht anstößig; er würde einen wesentlichen Theil seines Vergnügens und selbst der Illusion vermissen, wenn er sie da entbehren sollte.

Dieses Wunderbare macht mit den übrigen Theilen der ältesten Epopöe ein harmonisches Ganzes aus, worin Alles durch die allgemeine Farbe des Alterthums verschmolzen ist. Sitten, Gebräuche, Lebensart, Künste, Krieg, Gefühle, Sprache, Kenntnisse, Schifffahrt, Ackerbau, Unbekanntschaft mit Schrift,

Natur-, Völker- und Erdkunde, sind die Züge, die insgesammt zu Einem großen Gemählde gehören, worin Alles roh und in der kaum aufkeimenden Kindheit ist. Nur in dieses kann der Kinderglaube an eine ganz sinnliche Religion von menschenähnlichen Göttern und der steten Vermischung ihrer Einwirkungen mit den natürlichen Ursachen passen.

Man ist bisher noch immer überall in dem Wahne gewesen, daß der Leser oder Zuschauer einer Handlung, selbst an das Wunderbare glauben müsse, das darin erscheint. Nun hat man nicht begreifen können, wie es auf einen aufgeklärten Menschen, der sich über die gemeinen Vorurtheile erhaben fühlt, doch eine dramatische Wirkung haben könne, oder wie es zugehe, daß bey der Erscheinung eines Gespenstes, nach Lessings Ausdrucke, die Haare auch auf einem ungläubigen Kopfe zu Berge stehen. Die Sache ist, daß der Zuschauer nicht, wie Fieldings Dorfschulmeister Partridge im Tom Jones, vor Hamlets Gespenste erschrecken, und fürchten soll, daß es zu ihm in die Loge kom-

men möchte. Nur Hamlet und die Schild=wache sollen sich davor fürchten. Orestes soll vor den Eumeniden erschrecken; die Zu=schauer soll die Furcht des Orestes rühren, sie selbst sollen sich nicht fürchten; diese Furcht würde keine tragische Furcht seyn.

Es kommt also bloß darauf an, daß Al=les in den Glaubenden zu ihrem Glauben stim=me; dann mag das Wunderbare seyn, wel=ches es will. Homer's, Dante's, Tas=so's, Ariosto's, Shakespeare's Wel=ten sind alle verschieden; aber Alles harmo=nirt darin, und auf dieser Harmonie beruht die Illusion ihrer Leser und Zuschauer.

Diese Illusion des Wunderbaren befördert das Alterthum der Heroenzeit noch durch seine Entfernung von unserm Gesichtskreise. Nicht die Entfernung, worin es bloß die Chronolo=gie stellt, die so viele Jahrhunderte zwischen uns und diese tiefe Vergangenheit setzt, son=dern die weit auffallendere der Verschiedenheit der Personen, der Scene und der Handlungs=weise; die verblichenen Farben des Gemähldes

der Urzeit, die Ungewißheit und Dunkelheit der Sagen, worauf ihre Kunde beruht, und von denen nur die gröbsten und allgemeinsten Umrisse sich erhalten haben, die, indem sie durch die großen Züge der interessanten Einfalt der Menschheit anziehen, zugleich der Optik der Täuschung zu Statten kommen.

Ich würde mich bey dieser Materie nicht so lange aufgehalten haben, wenn nicht die Mißgriffe in der Nachahmung der alten Epopöe noch so neu und die schwankenden Urtheile über die Ursachen ihres Mißlingens so häufig wären. Die Gründe des Glaubens an das Wunderbare müssen also noch sehr im Dunkeln liegen, und man kann sich daher nicht genug bemühen, sie ins Klare zu bringen. Aller Glanz der poetischen Beredtsamkeit in der Henriade und die vielen Spuren von Dichtergeist in der Borussias können uns nicht zu der reinen Bewunderung stimmen, womit wir die epischen Meisterstücke der Alten lesen. Das fühlen wir; aber Du weißt, meine Julie! wie oft sich unsere lesende Gesell-

schaft vergebens bemüht hat, sich die Gründe dieses Gefühls deutlich zu machen. Ich habe es versucht, aber bey Weitem noch nicht Alles erschöpft, und ich werde vielleicht noch bey andern Gelegenheiten darauf zurückkommen müssen. —

Sechsunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Naive.

— Du mahnst mich an das Naive, meine Julie! denn Du sagst, daß auch dieses zu dem Natürlichen gehöre, ohne das keine ästhetische Wahrheit seyn kann. Du hast Recht, und ich will es nicht übergehen.

Das Naive ist das Natürliche in dem Ausdrucke der Gedanken und Empfindungen, und zwar der höchste Grad desselben. Diesen höchsten Grad des Natürlichen im Ausdruck des Innern hat das Reden und Handeln zuvörderst in der Zeit, die vor aller Bildung vorhergeht, wo der Mensch noch ganz rein so handelt, wie er gebohren ist. Das liegt in der Abstammung des Wortes Naiv, das wir aus dem Französischen genommen haben, wohin es aus dem Lateinischen nativus gekommen ist, das auch noch in natif, gebürtig, gehört wird. Es war daher Anfangs mit

originaire, ursprünglich, gleichbedeutend, und der alte Pasquier, der im sechzehnten Jahrhundert gelebt hat, in seinen Recherches de la France, nennt die ursprüngliche Bedeutung eines Worts la naife et originaire signification.

Das Naive ist also dem Ueberlegten entgegengesetzt, das Natürliche nur dem Gekünstelten, Gezwungenen und Unnatürlichen. Das Ueberlegte ist nicht unnatürlich; denn die Ueberlegung gehört zu der vernünftigen Natur des Menschen. Es ist aber nicht naiv; denn der Mensch handelt nicht immer nach Ueberlegung und insonderheit nicht in der Kindheit seines Verstandes, und wenn er in Leidenschaft ist.

Doch nicht Alles, was der Mensch ohne Ueberlegung sagt und thut, gefällt, und das Naive soll gefallen. Wie gefällt es also?

Es giebt mehr als Eine Art der Naivität, die sich durch die verschiedenen Quellen unterscheidet, aus welchen der Mangel an Ueberlegung entspringt.

Ich setze sogleich die Naivität der Un=

schuld voran, die irgend einen schönen sitt- lichen Instinct verräth, sollte es auch nur die unbefangene Treuherzigkeit seyn, die sich dem Ausdrucke ihrer Gedanken und Empfindungen überläßt, weil sie jedem Menschen traut, und sich nichts bewußt ist, das sie zu verhehlen brauchte. Alle Sprachen geben in ihren er- sten Perioden ihren Schriftstellern diesen Cha- rakter von Naivität. Da Alles, je näher es dem Zeitpuncte seiner Geburt ist, desto mehr die Schwachheit des Kindesalters an sich hat, so geben auch die Wendungen und Redensar- ten einer Sprache in ihrer Kindheit dem un- überlegten, instinctartigen Ausdrucke der Ge- danken und Empfindungen eine Farbe von kunstloser Treuherzigkeit, die ihn zur Naivi- tät erhebt.

Darum, bemerkt unser Lichtenberg, macht die Sprache des gemeinen Volkes — bey uns das Plattdeutsche — den Ausdruck des- selben naiver. Denn sie unterscheidet es von den höhern Ständen, die sich einer sorgfälti- gern Sprache bedienen, und bezeichnet eine Volksklasse, die sich ohne Ueberlegung dem

natürlichsten Ausdrucke überläßt. „Da,“ setzt er hinzu, „wo der gemeine Mann eine „von der Sprache der höhern Stände ver„schiedene Sprache redet, wird es diesen „leichter, die Simplizität der Gesinnungen von „jenen zu empfinden. Wo der gemeine Mann „hingegen die Sprache der höhern Welt „spricht, ist der Cours gegen ihn. Mit der „Gemeinheit der Sprache geht die Eigen„thümlichkeit der Empfindung verlohren.“ So giebt der Volksdialect in dem Lustspiele und der komischen Oper der ländlichen Unschuld eine merklichere Farbe von Naivität, die verlohren geht, sobald man ihn in die Sprache der feinen Welt übersetzt, und die besten komischen und naiven Dichter, selbst unter den Franzosen, bey denen die Sprache eine so große Rolle spielt, haben, wie Favart in seiner Chercheuse d'esprit, Bastien et Bastienne, u. A., ihn zu den angenehmsten Wirkungen benutzt.

Diese Naivität der Unschuld gefällt uns vorzüglich in den Kindern, und am meisten in den unschuldigen Geschöpfen Deines Geschlech-

tes, meine Julie! Der schöne Instinct der Liebe und des leisen Wunsches, zu gefallen, giebt dieser kindischen Naivität einen neuen Reiz.

Ich erinnere mich noch recht wohl, ob Du es gleich vielleicht längst vergessen hast, wie naiv Du dem H. v. H* in Deinem achten Jahre antwortetest, als er Dir sagte, „Du werdest keinen Mann bekommen, weil Du einen „Vorderzahn verlohren hättest:“ „Sie sind „ein Unglücksprophet!“ und wie Du Dich eben so naiv damit tröstetest: „er wird indeß „wohl wieder wachsen.“ Es war die kindische Unschuld, die den schönen Instinct, zu gefallen, in dieser Antwort so naiv machte.

Noch schöner wird diese Naivität, wenn sie den Ausdruck der kindlichen Liebe begleitet. So war sie in einem liebenswürdigen Kinde, das eine Prinzessin als eine verlassene Waise zu sich genommen hatte, und es mit aller Zärtlichkeit einer Mutter erzog. Die Kleine vergalt ihre Zuneigung mit aller Innigkeit der kindlichsten Liebe, und nennte sie in einem Erguß von liebkosender Zärtlichkeit ihre geliebte

Mutter. Die Prinzessin nahm aus Scherz eine strenge Miene an, und sagte: „Du bildest „Dir also ein, die Tochter einer Prinzessin zu „seyn?“ Das bestürzte Kind antwortete: „Ach! ich will ja nur Ihre natürliche „Tochter seyn.“

Diese Liebe, die in den Erwachsenen das allgemeine Wohlwollen ist, kann sich auch in diesen mit einer Unschuld, die an das Kindische grenzt, gepaart finden. Und so ist sie nicht selten in den größten Gelehrten, die gerade ihre Beschäftigung mit den erhabensten Wissenschaften von der Bemerkung des Allergewöhnlichsten entfernt. Ein solcher Mann mit dem Instincte des wärmsten Wohlwollens war ein großer französischer Mathematiker, Monsieur de Billettes, von dem Fontenelle erzählt: „wenn er über die Stufen des „Pontneuf ging, so setzte er seine Füße immer „auf die am wenigsten ausgetretenen Stellen, „um die tiefen nicht noch tiefer zu machen.“ „Eine so kleine Aufmerksamkeit,“ setzt er hinzu, „veredelte sich durch ihre schöne Quelle.“

Du siehst, meine beste Julie! aus dieser

letzten Bemerkung des französischen Philosophen, daß es nicht, wie ich vorhin sagte, der bloße unüberlegte Ausdruck ist, durch den uns die Naivität gefällt. Er muß zugleich der Ausdruck einer schönen Empfindung und Gesinnung seyn, sonst ist das Unüberlegte nicht naiv, sondern tölpisch oder albern, das, was die Franzosen niais nennen, das sie von dem Naiven sehr sorgfältig unterscheiden. Folgende Stelle der Mad. Deshoulieres soll naiv seyn, sie ist aber nichts anders als albern; denn sie enthält nicht den unüberlegten Naturausdruck einer schönen Empfindung, sondern eine armselige Beschreibung, die von dem Naiven nichts weiter hat, als daß sie unüberlegt und kindisch ist.

— — — Sein reizend Haar!
Das beten Tausend an, gewiß ich schmeichle nicht.
Es überscheint den Glanz der prächtigsten Parucken,
Auch ist es immer dick, kein Härchen fällt ihm aus.

Die lächerliche und die rührende Naivität hat eine Leidenschaft zum Grunde, durch welche die Ueberlegung gehindert wird,

und die sich aus Unbedachtsamkeit verräth. D durch unterscheide ich sie von der Naivität der Unschuld. Nicht als wenn es nicht auch manche unschuldige Naivität geben könnte, die lächerlich oder rührend ist. Denn manche Naivitäten der Kinder sind uns bald lächerlich, bald rührend, bald Beydes zugleich, und manche erwachsene Person sagt in ihrer Unschuld etwas Lächerliches oder Rührendes. Aber es wird erst dann eine merkliche Naivität, wenn es eine Leidenschaft verräth, die sie in ihrer Unschuld vielleicht selbst nicht kennt, oder verbergen will und zu verbergen ein Interesse hat. Wie unschuldig verräth Babet ihre Neigung zu Colin, in Sedaines komischer Oper: les Sabots, indem sie sagt:

> Eſt ce qu'une honnête bergère
> Doit baiſer d'autres que ſa mere,
> Ou ſa ſoeur ou ſon petit frère?
> Je ne baiſerois pas Colin.

Eben so naiv, und aus eben dem Grunde, ist, was Lisette in den Evénements einer komischen Oper von Hele singt:

Ah! dans le siècle où nous sommes,
Comment se fier aux hommes!
Il n'est plus de loyauté,
Ni bonne fois ni probité,
Tout est ruse et fausseté;
Et toujours les plus coupables
Sont, hélas, les plus aimables! —
C'est dommage, en verité.

Wenn diese Leidenschaft eine niedrige ist, und zugleich so stark, daß sie sich aus Mangel an Ueberlegung selbst verräth, da sie doch ein so starkes Interesse hat, sich zu verbergen, so wird ihr Ausdruck naiv; aber es ist eine lächerliche Naivität. Eine solche war die eines französischen Kunstrichters, der eine anonyme Ode gelobt hatte, von der man ihm nachher sagte, daß sie Lamothe gemacht habe, dessen Feind er war. „Wenn ich das früher ge„wußt hätte!“ rief er mit der Naivität der niedrigsten Eifersucht aus.

Wie rührend ist hingegen die Naivität der mütterlichen Liebe in einer armen Frau zu Ingolstadt. Sie hatte ein todtkrankes Kind, und betete zu den Füßen eines Marienbildes für die Erhaltung desselben. In ihrer Angst nahm

sie der heiligen Jungfrau das Jesuskind von dem Arme, stellte es in einen Winkel der Kirche, und kam mit den Worten zurück: „Nun „kannst du sehen, wie einer Mutter zu Muthe „ist, die ihr Kind verlohren hat.“ Welcher schöne Ausdruck des tiefsten Schmerzes! welches Selbstvergessen in dem schönen Affecte der innigsten Mutterliebe. — Man kann sich eines unfreywilligen Lächelns über eine kleine Seltsamkeit darin nicht erwehren, das aber bald in der süßen Sympathie mit dem mütterlichen Schmerze erlischt.

Siebenunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Große.

— Du führst mich wieder zu dem Standpuncte zurück, meine Julie! von dem wir die verschiedenen Quellen des Vergnügens in ihren mannichfaltigen Windungen fließen sahen. Das Schöne vereinigt sie alle. Allein auch das Große, das Edle, das Erhabene gefällt uns in der Natur und in der Kunst; es kann also dem Schönen nicht entgegengesetzt seyn.

Daß es ihm nicht entgegengesetzt seyn könne, erhellet schon daraus, daß Größe und Schönheit in Einem Werke mit einander können verbunden, daß das Große, wenn seine Größe nur leicht übersehbar ist, kann schön, und das Schöne kann groß seyn. In dem Pantheon, in der Peterskirche zu Rom, begegnen sich Größe und Schönheit; beyde imponiren durch ihre Größe. Wer wird ihnen

aber die höchste architectonische Schönheit absprechen?

Nur die Grazie und das Zierliche ist der Größe entgegengesetzt; was durch seine Größe imponirt, kann nicht durch seine Grazie und seine Zierlichkeit ergötzen. Das hat ohne Zweifel den scharfsinnigen Edmund Burke zu dem Paradox verleitet, daß alles Schöne klein seyn müsse; er hat das Schöne mit der Grazie und dem Zierlichen verwechselt. Daß die Grazie verschwinde, da, wo die Größe herrscht, ist ganz natürlich. Denn sie ist die Schönheit in der Bewegung, und zu dem Charakter des Großen gehört, wie wir gesehen haben, die Ruhe. Was zierlich ist, oder wodurch ein anderes Ding verziert werden soll, ist nur ein Theil von einem größern Ganzen. So groß auch dieses Ganze seyn mag, so wird doch sein Theil immer vergleichungsweise klein seyn.

Wodurch gefällt uns aber das Große? — Durch nichts anders, als wodurch uns auch das Schöne gefällt. Beydes gewährt uns das

wohlthuende Gefühl des Lebens, und zwar des höhern geistigen Lebens, das der sicherste Genuß eines empfindenden und denkenden Wesens ist. In dem Schönen wirkt das Mannichfaltige auf die empfängliche Seele durch die Harmonie, die es vereinigt; in dem Grossen wirkt das Viele durch den ungetheilten, ununterbrochenen, stetigen Eindruck einer weiten Ausdehnung. In dem Einen ist es das getrennte aber durch Harmonie vereinigte, in dem Andern ist es das unzertrennte in Einem fortlaufende Viele; überall ist es aber ein Gegenstand, der durch eine Menge von kleinern leicht zu fassenden Eindrücken die empfängliche Kraft zu größerer Lebendigkeit im Vorstellen, Denken, Empfinden und Begehren weckt.

Wenn Dir, meine Julie! diese Zergliederung eine Spitzfindigkeit, und vielleicht eine leere Spitzfindigkeit scheinen sollte, so würdest Du ihr Unrecht thun. Denn sie führt auf manche Anwendung, bey welcher wir ohne sie nicht zurecht kommen. So hat man z. B. bemerkt, daß eine Masse oder ein Raum bald größer und bald kleiner scheinen kann. Man

wirft mit Recht der gothischen Bauart ihre kleinlichen Verzierungen vor, und behauptet, daß sie durch ihre vielfältigen Einschnitte und immer weiter herabsteigenden Abtheilungen ihren Werken den Eindruck der Größe benehmen, den sie nach ihrem Umfange machen müßten.

Es giebt nämlich eine Größe der Masse, und eine Größe der Manier; eine Größe und eine Großheit. Ein Gegenstand kann eine beträchtliche Größe der Masse haben und kleiner scheinen als er wirklich ist, wenn ihm Großheit der Ausführung fehlt. Man zerstückele einen großen Raum durch Abtheilungen in viele kleine, und er wird kleiner scheinen. Man mahle das Innere einer weiten Kuppel mit einer großen Anzahl von Feldern aus, und man wird das Ganze durch die Abtheilungen verkleinern, indem man das in viele Theile zerstückelt, was, ungetrennt und in einem ununterbrochenem Raume gesehen, als ein größeres Ganzes erscheint. Es wird alsdann vielleicht schöner seyn, aber nicht größer scheinen. Nur ein reifer und sicherer Ge=

schmack kann entscheiden, wo sich der Künstler hinneigen soll, ob das Werk, das nicht durch seine Größe Ehrfurcht erwecken kann, durch Schönheit anziehen, oder ob es die Schönheit verschmähen soll, da es durch seine Größe erstaunen kann. —

Achtunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Starke.

— Das Große, das ich Dir vorgeführt habe, meine Julie! ist das Große des Raumes; es giebt aber auch eine Größe der Kraft, und was durch diese hervorsticht, ist das Starke. Es giebt große und starke Gedanken, große und starke Bilder, große und starke Leidenschaften. Die Unsterblichkeit, sagt Klopstock, ist ein großer Gedanke, ist des Schweißes der Edeln werth; denn die Seele denkt ihr endloses Leben, wenn sie sich unsterblich denkt. Die Unsterblichkeit stellt hier der Einbildungskraft ein großes Bild dar; denn sie denkt sich ein endloses Leben wie eine unbegrenzte Ausdehnung.

Wir sind überhaupt genöthigt, das Geistige, wenn wir es uns versinnlichen wollen, unter einem körperlichen Bilde, und also das geistige Große unter dem Bilde einer weiten

Ausdehnung zu denken. Die Sprache nennt gewisse Gesinnungen hohe, und andere niedrige; gewisse Gedanken und Leidenschaften große, und die entgegengesetzten kleine; einen Geist, der sich dem Wohl der Menschheit aufopfert, und an dem Rande des Unterganges mit Gegenwart des Geistes Mittel zum Siege in sich selber findet, einen großen Geist.

So sind dann große Gedanken, große Gesinnungen, große Leidenschaften: Gedanken, Gesinnungen, Leidenschaften, die sich über einen großen Raum ausdehnen, über einen Raum, den nur ein großer Umfang umfassen kann. Das allgemeine Wohlwollen erfodert Größe der Gedanken, der Gesinnungen und Leidenschaften, und diese umfassen viel, und können nur aus der überlegenen Kraft eines großen Geistes hervorgehen. Der Egoist ist ein kleiner Geist; er beschränkt sich auf die enge Sphäre seines kleinen Selbsts; der große Geist findet seine Zwecke in der ganzen gegenwärtigen und künftigen Menschheit, und seine Mittel in der weitesten Ferne auf dem grenzenlosen Felde der ganzen Natur.

Hier stellt sich ein vollständiger Parallelis-mus zwischen dem Körperlichen und Geistigen dar, der das ganze Gebiet des Schönen und Großen durchläuft. In beyden ist etwas, das dem Körperlichen und dem Geistigen gemein ist; und dieses Gemeinschaftliche erleichtert der Phantasie den Anblick des Unsichtbaren durch das Sichtbare. Es ist das Sanfte, das Zärtliche, das durch die sanften Formen und Bewegungen der Grazie und Anmuth, so wie die weitumfassende, gedankenvolle, wohl-wollende Heldenkraft, die durch die Ruhe und Größe der Würde und der Majestät hervor-scheint. Man kann daher mit Lafontaine sagen: „es ist ein Attribut der Kunst, daß sie „die Seele sichtbar macht;" und so weit hat auch die Physiognomik, mit der sich die Spe-culazion und der Witz so lange beschäftigt hat, Realität und Wahrheit; was darüber hinaus liegt, scheint mir noch immer ein problemati-sches Feld, das uns wenig mehr als ein un-terhaltendes Spiel mit sinnreichen Hypothesen darbietet.

Die Größe der Kraft, oder die Stär-

ke, giebt sich durch Wirken und Widerstehen zu erkennen. Je größer die Hindernisse sind, denen die Kraft widersteht, je größer die Schwierigkeiten sind, die sie besiegt, desto größer ist die Bewunderung, die sie erregt. Empfindungen und Leidenschaften sind stark, wenn sie aller Kraft der einleuchtendsten Vernunftgründe widerstehen, allen Gefahren trotzen und Alles mit sich fortreißen. Von dieser Stärke der Empfindung erhalten auch die Gedanken ihre Stärke. Sie sind stark, weil sie aus einer starken Leidenschaft, wie der Strahl aus einer dunkeln Gewitterwolke, hervorblitzen; sie sind stark, so fern sie das Gemüth, in welches sie übergehen, bis in das Innerste erschüttern. Welche schreckliche Kraft liegt in den Worten Macduffs: „Er hat keine Kin„der!“ Welche Tiefe einer durch lange Frevelthaten gereizten Rache! Welche Erschütterung, womit sie den überraschten Zuschauer treffen!

Neununddreyßigster Brief.

Herr von Rößler an Herrn von Drivers.

Das Große. Das Starke.

Fortsetzung.

— Wenn Sie auch, mein lieber Drivers! den litterarischen Theil meines Briefwechsels mit unserer Julie während Ihrer Unpäßlichkeit nicht wollten ruhen lassen, so sollte Ihre Dazwischenkunft wenigstens nicht mit einer förmlichen Ausfoderung anfangen. Mit der Sanftmuth eines weiblichen Geschöpfes läuft man solche Gefahren nicht; man kann lange in Einem fort lehren, ohne weder zu dem polemischen Tone genöthigt, noch in abschreckende Spitzfindigkeiten gezogen zu werden. Denn diesen werde ich nicht ausweichen können, wenn wir uns über die Schwierigkeiten verständigen wollen, die Sie meinen Ideen von dem Großen und Starken entgegensetzen.

Sie glauben, daß die Sprache das Große

und Starke nicht immer so scharf unterscheide, als es nach meinen Begriffen unterschieden werden müßte. Sie berufen sich darauf, daß man einem außerordentlichen Manne bald einen großen Geist, bald eine starke Seele beylege, daß zur Besiegung unüberwindlich scheinender Schwierigkeiten ein großer Geist und eine starke Seele erfodert werde.

Ich gestehe Ihnen gern, daß in gleichen Gefahren der große Geist und die starke Seele gleich unerschrocken bleiben werden; aber ich behaupte, daß sie ihre Unerschrockenheit aus ganz verschiedenen Quellen erhalten: der große Geist aus der Größe seines hellen Verstandes, die starke Seele aus der Heftigkeit seiner Leidenschaft. Der Muth, der den großen Mann den Gefahren entgegenträgt, kann aus der Hartnäckigkeit und Beharrlichkeit entspringen, die ihm die Leidenschaft giebt; vor diesen Waffen weicht eine Schwierigkeit nach der andern. Es ist alsdann seine starke Seele, die sie besiegt. Er kann aber auch aus dem hellen Verstande entspringen, mit dem er den großen

Reichthum seiner Hülfsmittel übersieht, oder aus dem Anschauen höherer, unsichtbarer Zwecke, zu denen sich ein gemeiner Geist nicht erheben kann, und das ihn in der Verfolgung seines Zieles stärkt; alsdann ist der außerordentliche Mann ein großer Geist.

Der große Mann muß ein aufgeklärter Mann seyn; der dumpfeste Schwärmer mit den gröbsten und niedrigsten Vorurtheilen kann eine starke Seele haben, und selbst seine düstern Vorurtheile können ihm diese Stärke der Seele geben. Der aufgeklärte Sokrates war ein großer Geist, der ehrgeizige, schwärmerische Kromwel hatte eine starke Seele.

Wenn Sie nun zugeben, daß Vorurtheile Leidenschaften erzeugen können, und daß die Leidenschaft ihr Ziel mit Hartnäckigkeit verfolgt, so werden Sie nicht in Abrede seyn, daß man die Unerschrockenheit in großen Gefahren sowohl in der starken Seele als in dem großen Geiste finden kann.

Aber, sagen Sie, das ist es eben, was ich wissen möchte; woher kömmt diese Stärke,

die die Leidenschaft giebt, da sie sich nicht immer bey dem hellesten und weitumfassendsten Verstande findet? Denn der berühmte Kanzler Bako hatte einen großen Verstand und eine sehr schwache Seele.

Sie kömmt daher, daß die sichtbare Kraft der Leidenschaft die Summe und das Resultat von einer unendlichen Menge blinder Kräfte ist. Diese blinden Kräfte haben eben darum, daß sie unsichtbar sind, eine so unwiderstehliche und unbezwingliche Gewalt. Denn sie wirken alle auf Einen Punct hin, und da man keine einzeln kennt, da man keine besonders in das Auge nehmen kann; so behalten sie alle in ihrer unendlichen Menge ihre ungeschwächte, durch kein helleres Licht zu zerstörende Wirksamkeit. Die hellen und räsonnirten Ideen des Verstandes liegen auf seinem Felde zerstreut, und können, so lange sie sich nicht mit den blinden vergesellschaften, und nicht mit ihnen und untereinander zu Einem Puncte convergiren, in dem sie ihre Sichtbarkeit verlieren, dem Gefühle keine Wärme geben. Es sind diese unsichtbaren Kräfte, die

das Gefühl erwärmen; das Räsonnement und die hellesten Einsichten laßen uns kalt. Der berühmte Herschel hat eine neue und wichtige Entdeckung gemacht, die dieses einigermaßen erläutern kann. Es sind die unsichtbaren nicht reflectirten Lichtstrahlen außer dem prismatischen Farbenbilde, welche die größte Wärme mittheilen; die schönen sichtbaren Streifen dieses Farbenbildes sind kalt. So ist es in der Körperwelt, und nicht anders verhält es sich mit den geistigen Kräften.

Fragen Sie eine Mutter, warum sie ihr Kind mehr als ihr Leben liebt; sie wird Ihnen, wenn sie ehrlich seyn will, schwerlich etwas anders antworten können, als: weil es mein Kind ist. In diesen Worten liegt Alles; sie enthalten den ganzen Zauber der blinden Wunderkräfte, woraus das Gefühl einer Mutter zusammengesetzt ist. Wehe ihr, wenn sie sich ihre Liebe erst einräsonniren müßte!

Die starke Seele findet ihre Macht schon in der leidenschaftlichen Hitze, die ihr Wesen ausmacht; der große Geist muß sich diese

Macht schaffen, indem er seine hellen Ideen in Einen Brennpunct, gleich blinden Kräften, zusammendrängt. Der bloß speculative Kopf sieht überall klar; aber nichts von dem, was er sieht, geht in die Seele über; der praktische große Geist erhält die Gewalt seines kräftigen Wollens aus seinen instinctartig wirkenden Einsichten, deren heller Blick zugleich den großen Sturm der bewegungsvollen Scene, wie Addisons Engel in der Feldschlacht, mit scheinbarer Ruhe durch alle Irrgänge seiner Pläne lenkt.

Sie werden dereinst mehr als Einmahl sehen, daß ich Ihnen von der Gewalt der blinden Kräfte in unserer Seele nicht zu viel geschrieben habe; wir werden oft auf sie zurückkommen müssen; denn sie spielen in den Effecten der Kunst eine große Rolle. Hier unterscheiden sie uns zwei wirkende Ursachen, die in ihren Wirkungen sich einander so ähnlich sind: den großen Geist und die starke Seele.

Der große Geist gehört zu der innern Größe des Menschen, und das führt uns auf

den Begriff seiner **äußern**. Diese macht bloß sein Stand, sein Rang, seine Geburt, der Glanz seiner Ehre, seines Ruhmes, seiner Reichthümer aus. Sie sehen wohl, daß diese beiden Arten der Größe sehr gut die eine ohne die andere seyn können; und wie oft ist nicht die innere ohne die äußere, ein **Epiktet** in den Ketten, und die äußere ohne die innere, ein **Nero** auf dem Throne!

Die äußere Größe ist freylich für die gerechtrichtende Vernunft nur armseliger Schein, nur ein wesenloses Gespenst, und bloß die innere ist die wahre Größe. Gleichwohl darf die Kunst auch die äußere Größe nicht immer verschmähen. Sie bedarf der äußern und der innern, bald um die eine durch die andere zu heben, bald um beide mit einander contrastiren zu lassen. Denn für den Sinn, zu dem die Kunst redet, gilt der Schein für Wahrheit, und der große **Marc-Aurel** ist auf dem Throne größer, und Epiktet in den Ketten; so wie der gekrönte Domizian, kleiner.

Vierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Das Leichte.

— Ich muß Ihnen, mein lieber Drivers! nun auch etwas für unsere Julie schreiben. Denn da sie so weit wieder besser ist, daß Sie ihr vorlesen können, so ist es billig, daß ich sie auch in dem litterarischen Theile meiner Briefe nicht ganz vergesse. Ich überlasse es Ihnen, ob das, womit ich ihr aufwarten werde, ihr eine Unterhaltung seyn wird, die sie nicht zu sehr beschäftigt. Wenigstens ist es mein Wille, daß es nur das seyn soll.

Das Große ist wichtig, wenn seine Folgen groß sind; es ist schwer, sofern es starke Anstrengung der Kräfte erfodert. Das Kleine ist leicht, weil es nicht mühsam ist, und wenn es das, was ihm an Größe und Wichtigkeit abgeht, durch Anmuth ersetzt, so hat es auch seine Zeit, wo es gefallen kann.

Die Wahl seiner künftigen Lebensart ist für jeden verständigen Menschen eine wichtige Angelegenheit; denn von ihr hängt das Glück seines ganzen Lebens ab. Eine Krone ist eine schwere Bürde; denn das Haupt, das sie trägt, hat für das Wohl von Millionen zu wachen, und seine Regierungssorgen erneuern sich mit jedem Tage. Aber ein Blumenkranz ist der leichte Schmuck einer jungen Schäferin, die ihre Tage in Spielen der Unschuld verlebt.

In der Kunst muß das Leichte weder dem Künstler, noch dem Werke, noch dem Anschauer mühsam scheinen. Die dorische Säule ist schwerfällig, weil sie kurz und dick seyn muß, um eine große Last zu tragen; die jonische ist leicht, weil sie hoch und schlank ist, nicht viel zu tragen hat, und weil ihre Schlankheit beweglicher scheint. Wallende Gewänder scheinen von einem leichtern Stoffe zu seyn, als Gewänder mit engen, senkrechten und parallelen Falten; sie bewegen sich ohne Mühe.

Tiefsinnige Untersuchungen sind schwer, sie können aber durch die Einkleidung einen

Schein von Leichtigkeit erhalten. Diesen giebt ihnen ein munterer Witz, der sich hütet, in ihre dunkeln Tiefen hinabzusteigen, und indem er auf der erhellten Oberfläche bleibt, uns durch kleine, vertraute Bilder überredet, daß wir die Sache erschöpft haben. Das ist das verführerische und so oft gemißbrauchte Talent unserer witzigen Nachbarn jenseits des Rheins. Sie haben uns damit so manches Aergerniß gegeben, die wir auf das Gründliche ausgehen. Aber sie wissen, daß das Gründliche Langeweile macht, und das ist das, was sie bei ihren Lesern am meisten verhüten müssen. Wohl ihnen, wenn sie mit einer leichten Einkleidung Wahrheit zu verbinden wissen!

Diese seltene Verbindung hat vorzüglich das Glück von Galianis Dialogues sur le commerce du blé gemacht. Es ist gewiß eine wichtige Frage, ob Sülly oder Colbert ein größerer Minister gewesen sey. Er führt sie auf die noch wichtigere zurück: ob man das gute Herz oder den guten Kopf an dem Menschen mehr zu schätzen habe? Wir

würden uns darüber vielleicht in eine schwere, grundgelehrte, tiefsinnige Untersuchung eingelassen haben, die wenige Leser verstanden und wobey alle Langeweile empfunden hätten. Der gewandte Italiener vergesellschaftet sie, in dem Tone der französischen Leichtigkeit, mit einem artigen Bilde; damit ist die Sache abgethan, und der Leser ist zufrieden. „Ich schätze,“ sagt er, „das Herz Sülly's und den „Kopf Colberts. — Nun kömmt es „darauf an, ob Ihnen die Eigenschaften „des Herzens oder des Kopfes mehr werth „sind. — Haben Sie die Beobachtung be„merkt, die man an den Schnecken gemacht „hat? Es giebt Wesen, die ohne Kopf le„ben können, keines kann ohne Herz le„ben, wenigstens hat man es noch nicht ent„deckt.“ Das heißt, würden wir mit Lessing sagen, über die Sache weggehen, wie der Hahn über die Kohlen. Indeß kann man eine wichtige Wahrheit nicht leichter und gefälliger einkleiden.

Dieses hervorstechende Talent ist es, was die französischen Schriftsteller so lange zu den

Lieblingen der großen Welt gemacht hat. Denn wer will nicht gern ohne große Kosten von Anstrengung belehrt seyn? Aber es kann gemißbraucht werden und ist oft gemißbraucht worden. Alsdann wird das anmaßlich Leichte tändelnd und leichtfertig.

Fontenelle, der mit tiefen Kenntnissen alle Annehmlichkeiten des Geistes verband, brachte den leichten Witz in die strengen Wissenschaften. Es war eine seiner schriftstellerischen Maximen, sich gegen alles Erhabene zu sträuben, und er nannte Alles erhaben, was nicht klein und leicht war. In seinen Lobreden, worin er kurz und zu Männern sprach, hielt er sich noch in den Schranken, welche ihm die Würde seiner Materie vorschrieb, und sie fanden einen ungetheilten und verdienten Beyfall. In seinen Gesprächen von der Mehrheit der Welten sprach er zu lange und zu galant mit einer modischen Marquise, und das unaufhörliche tändelnde Spiel des Witzes mit einem so großen Gegenstande, als das Weltall, mußte auch einem nachsichtigen Geschmacke anstößig werden. Seine

Nachäffer machten es noch schlimmer; sie brachten die lustigsten Ideen mit den wichtigsten Angelegenheiten des Menschen zusammen, und glaubten, um leicht zu schreiben, mit Leben, Tod und Unsterblichkeit tändeln zu müssen. Maupertuis schrieb: „man „wird dem Tode keinen ärgern Possen spielen „können, als wenn man die Blatterimpfung „einführt," um zu sagen: die Blatterimpfung wird die Sterblichkeit vermindern. — Ein solcher Ton ist mehr leichtfertig als leicht. Denn ein Schriftsteller muß bey seinen Lesern eine ungemeßne Tändelsucht voraussetzen, wenn er ihnen nicht anders zu gefallen hofft, als durch eine leichtsinnige Einkleidung ernster Gedanken, oder indem er ihrem unsittlichen Geschmacke durch Vergesellschaftung üppiger Bilder mit Gegenständen, die an sich selbst schon angenehm genug sind, zu schmeicheln sucht.

So traue ich es z. B. den Damen, deren gesunder und unverdorbener Geschmack an der Botanik Vergnügen findet, mit allem Rechte zu, sie werde ihnen auch in der natürlichsten

Einkleidung und ohne allen fremden Schmuck gefallen. Wie ekelhaft wird ihnen daher die armselige Witzeley eines der neuesten popularen Schriftsteller über diese angenehme Wissenschaft, des Verfassers der Lettres sur la botanique, seyn, der ihnen zu gefallen glaubt, wenn er die Polyandrie der Pflanzen la coquetterie generale, und die Pistille mit größern Staubfäden femmes qui aiment les grands garçons, und mit kleinern Staubfäden femmes qui aiment les petits garçons nennt!

Einundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Das Edle.

— Sie haben Recht, mein lieber Drivers! das interessanteste Große ist das sittliche. Ueberall wird die Natur durch den Geist, der sie belebt und von dem sie der Abglanz ist, verherrlicht. Ist das Sichtbare schön, so ist es noch schöner; ist es groß, so ist es noch größer durch das Unsichtbare. Das Weltall würde seine Schönheit und seine ästhetische Größe verlieren, wenn es die Gottheit nicht sichtbar machte.

Wir beseelen Alles in der leblosen Natur, wenn wir es in unsere Verwandtschaft ziehen, wenn wir es inniger lieben wollen. So **trauert** uns ein trüber Himmel, so **lächelt** uns die schöne Morgenröthe, so **lieben** sich Blumen, die einander nahe sind. Von dieser Veredlung durch Geist und schöne Sittlichkeit entlehnt die Dichtkunst die reizend-

sten und rührendsten Farben ihrer Sprache. Warum entzückt uns der Dichter so innig, wenn er sagt:

> Des Tages Flammenauge selber bricht
> In süßem Tod und seine Farben blassen,
> Kühn öfnen sich in holdem Dämmerlicht
> Die Kelche schon, die seine Gluthen hassen,
> Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht,
> Die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen,
> Der Gürtel ist von jedem Reiz gelößt,
> Und alles Schöne zeigt sich mir entblößt.
>
> Schiller.

Hier ist die Natur veredelt, und sie erscheint edler, weil sie mit der schönen Sittlichkeit des Menschen bekleidet erscheint.

Das ist das Glaubensbekenntniß des unverdorbenen Gefühls, das der Mensch in allen Sprachen niedergelegt hat. Er nennt die höhere sittliche Größe das Edle. Das Edle ist ihm das Vortreflichere, das Höhere; und das Sittliche ist ihm höher als die todte Natur, so wie ihm das Vollkommnere auf der Stufenleiter der Sittlichkeit das Edle ist. Wir setzen das Edle dem Gemeinen entgegen, und wenn wir dieses zuerst bey dem Unterschiede

der Stände gethan haben, so haben wir bey diesem äußern Unterschiede einen innern vorausgesetzt. Wir haben angenommen, daß der, welcher durch seine äußere Würde über die Gemeinen hervorragt, diesen Vorzug durch seinen innern Werth verdiene. Und dieser innere Werth kann nichts Anderes seyn, als die höhern Eigenschaften des Verstandes und des Herzens nach dem jedesmahligen Maaße der Cultur.

Selbst in den Werken, die ganz die Schöpfungen seiner eigenen Kunst sind, und denen der Mensch nicht, wie der Schöpfer der Natur, einen lebendigen und belebenden Geist einhauchen kann, bezieht sich der edle Charakter, den er ihnen beylegt, auf die sittlich-große Bestimmung, der er angemessen ist. Der Pallast, den das Oberhaupt des Staats bewohnt, der Tempel, worin das Lob der Gottheit gefeyert wird, haben, wenn sie ihrer Bestimmung würdig sind, durch die Größe ihrer Masse und ihrer Manier den Charakter der edelsten Baukunst; und sie müssen ihn haben, wenn ihr Aeußeres ihr Inneres ankündigen soll.

Man hat darüber gestritten, ob das Edle nothwendig auch schön seyn müsse? — Daß die Schönheit das Edle verherrlichen werde, läßt sich natürlich erwarten. Denn das Bild der Tugend kann die Züge von Beyden in sich vereinigen; aber sie kann da wenigstens durch ihre Größe erstaunen, wo sie nicht durch die Form der vollständigen Schönheit entzückt.

In ihrer größten Herrlichkeit wird die Tugend, je größer sie ist, auch desto schöner seyn; und so ist das vollkommenste Edle. Aber es giebt sittliche Vollkommenheiten, die zu rauh sind, um schön zu seyn, und zu groß, um nicht edel zu heißen.

So ist das Edle in den Homerischen Helden. Es ist die rauhe Tapferkeit, der wilde Muth, die rohe Unerschrockenheit, in ihrer ganzen Größe. Weiter geht der Maaßstab noch nicht, der in diesem heroischen Zeitalter vorhanden ist. Mäßigung, Selbstbeherrschung, Menschlichkeit sind noch keine Bestandtheile in dem Charakter des Helden; sie würden ihn entadelt haben, denn man hätte sie für Furchtsamkeit gehalten.

Nicht anders finden wir das Edle und Große in den Sitten der ersten Zeiten der römischen Republik. Man hat diese Größe der Sitten für das Eigenthümliche des römischen Charakters gehalten. Sie ist ihm aber so wenig eigen, daß sie mit der Vermehrung der Reichthümer und der Ausbreitung des Luxus und der Verfeinerung verschwindet; sie gehört ihm so wenig ausschließend an, daß sie in jeder Nazion auf gleicher Stufe der Cultur, bey gleicher Armuth und bey gleicher Einfalt der Lebensart, anzutreffen ist. Eine verdorbene und verfeinerte Nazion kann keine großen Sitten haben, und es war eine lächerliche Arroganz, wenn sich die Helden der französischen Revoluzion für alte Römer ausgaben. Verfeinerte, üppige und egoistische Sitten sind immer klein; ihr Gegentheil also, Einfalt und Frugalität des Lebens, Armuth in dem Privatleben und Hoheit und Gemeinsinn in dem öffentlichen ist groß. So schildert uns Silius Italicus die großen Männer des noch armen Roms.

Muthige Thaten erheben die Männer und heil'ge Begier des
Rechtes und rauhe Toga und unerkünstelte Mahle
Und die Rechte nicht träge zum Schwert vom gebogenen Pfluge.
Das Gering' unverachtend und nicht bedürfend des Reichthums
Kehrten sie auf Triumphwagen oft zurück zu der kleinen
Aermlichen Hütte. — —

Das Rauhe selbst vergrößert das Maaß der Größe in den Sitten der beginnenden Menschheit, und treibt sie in die rohe Hoheit hinaus, an der die Schönheit der Form verschwindet. Denn das Rauhe scheint überall größer als das Glatte und Geschliffene. Erst die vervollkommnete Menschheit der tragischen Bühne zu Athen führte das schöne Edle herbey, und noch bloß in dem weiblichen Charakter. Der weise Dichter erquickt den Zuschauer mitten in dem schrecklichen Schauspiel eines Menschenopfers durch den Anblick der schönen Schamhaftigkeit, womit Polyxena, indem sie mit edler Resignazion unter den Opferbei-

len gefühlloser und rachsüchtiger Barbaren fällt, ihr Kleid in Ordnung legt.

Es ist also die vollendete Humanität, die reifste Frucht der völlig entwickelten Sittlichkeit, welche die Größe mit Schönheit vereinigt, und das bloß große Edle zum schönen Edlen erhöht. Wir kehren daher zu der Barbarey zurück, wenn wir bloß dem Starken und dem Großen huldigen, ohne es durch die ganze geistige und sittliche Humanität in das Maaß und die Form des Schönen zu bringen. Zu dem Starken gehören nur rohe Kräfte, und daher ist die bloß starke Beredtsamkeit bey weitem nicht so selten; sie ist am siegreichsten unter den niedrigsten Volksklassen. Noch glücklich, wenn die neue Barbarey, zu welcher die Verachtung des schönen Maaßes führt, der alten, ursprünglichen ähnlich wäre. Allein statt ihrer Kraft, Frugalität und Sitteneinfalt kömmt die neuere mit Aufgeblasenheit, Ueppigkeit und allen Lastern der Verfeinerung zu uns.

Zweyundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die ästhetische Sittlichkeit.

— Wir stehen hier an einer Untersuchung, die von je her sehr verwickelt gewesen ist, und die es jetzt durch den Geist der Zeit noch mehr wird. Wie kann man hoffen, mit der bescheidenen Wahrheit und der ruhigen Stimme des Forschens vor dem Geschrey der Paradoxie und der Uebertreibung Gehör zu finden? Wenn eine wilde Zweifelsucht die Grundsäulen der Sittlichkeit erschüttert, wenn sie Schwachheit und Laster zu Tugenden des höhern Menschen erhebt, und die Sittlichkeit, worauf die gesellige Ordnung und der wahre Werth des Menschen beruht, als Kleinmüthigkeit schmähet, und Alles dieses selbst in das wirkliche Leben zu bringen sucht, — wo wird man da den Muth hernehmen, von dem schönen Edlen, von der sittlichen Grazie und

von Sittlichkeit überhaupt in den Künsten des Vergnügens zu reden?

Es gab eine Zeit, wo man in Frankreich die Unsittlichkeit auf den Thron erhoben und ein ganzes eben so jugendlich-eitles als lebhaftes Volk, wie man es nannte, demoralisirt hatte. Man hatte damit angefangen, die Religion und die bürgerliche Ordnung umzuwerfen; die Anarchie der Gesetze hatte bald die Anarchie der Sitten, die Gesetzlosigkeit die Sittenlosigkeit zur Begleiterin. Wenn auch Religion und Gesetze keine Quellen wahrer Sittlichkeit, wenigstens nicht die einzigen, seyn sollten; so findet doch das Gefühl und Gewissen des Guten in ihnen seinen Schutz und seine Bestätigung, und die wilde, stolze und hassende Leidenschaft des Bösen seinen Zügel. Wie natürlich war es, daß die Unsittlichkeit nun die Welt als ihren Schauplatz und die Menschen als ihre Beute ansehen mußte, da sie von den Banden der Gesetze entfesselt war, und das Gewissen an sich selbst irre werden, entfliehen oder verzagen mußte, indem es keine schützende Gewalt mehr um sich sah, und keine

Harmonie göttlicher und menschlicher Ordnung seiner innern Stimme zusagte!

In Deutschland ist es nicht so weit gekommen; aber es fehlt nicht an lauten Predigern der Unsittlichkeit, die verbildeten Weibern die Schamhaftigkeit verächtlich machen, schwindelnden Jünglingen die verödternde Arroganz einreden, und ihnen zu Beydem das erste Beyspiel geben. Daß sie gern gehört werden, ist von dem jugendlichen Eigendünkel und der jugendlichen Unreife der Vernunft zu erwarten. Denn Zucht und Bescheidenheit wird ihnen als schwachmüthiges Vorurtheil und ihre Verachtung als Stärke des Geistes verkündigt.

Die Vernunft, die Ueberlegung, von denen alle Sittlichkeit ausgeht, verrichten ihr Werk mit Maaß, Stille und Ruhe; die rohe Kraft, die kein Maaß kennt, scheint größer, weil sie stürmischer und ordnungsloser wirkt. Denn das Unordentliche scheint zahlreicher als das Geordnete; was ohne Kunst und Ueberlegung wirkt, scheint mehr Kraft zu erfodern; und man hält den für stärker, der auf-

bricht, als den, der aufschließt, und den, der zerreißt, als den, der losknüpft.

So ist die neue Macht beschaffen, welche die Heere der Streitenden vermehrt, den Kampf hartnäckiger und den Sieg der Vernunft schwerer macht. Wir stehen zwischen zwey entgegengesetzten Parteyen, wovon die eine die Sittlichkeit zum nächsten Zwecke der Kunst macht, und die andere sie selbst als Mittel zu dem eigenthümlichen Zwecke der Kunst verwirft. Die Wahrheit wird auch hier, wie so oft, in der Mitte liegen. Wie soll aber, vor dem Getöse des Streites, die schwache Stimme der Untersuchung gehört werden? Leichter möchte man vielleicht den Laut der Flöte unter dem Donner der Kanonen vernehmen. —

Dreyundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die ästhetische Sittlichkeit.

Fortsetzung.

— Sie haben Recht, mein lieber Drivers! ich sehe etwas zu schwarz. Daß ich aber in meinem letzten Briefe zu bitter gewesen sey, kann ich Ihnen nicht zugeben. Ich habe von bekannten Thatsachen gesprochen, und die Verirrungen, die ich darin finde, mir aus Gründen zu erklären gesucht. Die allgemeinen Wahrheiten, auf die ich mich dabey gestützt habe, sind vielleicht nicht unbelehrend, und ihre Beherzigung kann der Sache des guten Geschmacks und der Sittlichkeit dienen.

Doch ich komme zur Sache. Das Große, das Schöne, und Beydes mit einander verbunden, hat ein Recht auf unser Wohlgefallen. Davon kann aber das sittlich-Große und das sittlich-Schöne nicht ausgenommen

seyn. Wir haben gesehen, wie selbst das Geistige und Sittliche die Natur veredelt und durch diese Veredlung reizender macht.

Diese Wahrheit muß ich erst festsetzen, ehe ich zu der genauern Bestimmung des Werthes der ästhetischen Sittlichkeit in den Werken der Kunst übergehen kann; denn er ist bestritten worden. Die indeß die Sittlichkeit in der Theorie verkannt haben, müssen ihr in ihren Gedichten, wo sie die feinern Saiten des Gefühls berühren wollen, huldigen, wenn sie es nicht mit ansehen sollen, mit welchem Ekel der ehrbare Theil der Lesewelt seine Augen von ihren unsittlichen Gemählden wegwendet.

Das sittliche Gefühl richtet eben so scharf über Schönheit und Häßlichkeit in unsern Geschmacksurtheilen durch Gefallen und Mißfallen, als das Gewissen durch Beyfall und Mißbilligung, Wonne und Selbstverdammung bey unsern Handlungen. Eine Physiognomie ist nie interessanter, als wenn man darin eine himmlische Neigung unterscheidet, die eine Leidenschaft bekämpft. Ich weiß selbst nicht, ob man die Tugend rührender ausdrucken kön-

ne, als durch einen solchen Triumph; denn sie ist, wie Gellert sagt, der Sieg der Lüste. So scheint uns die Schamhaftigkeit so liebenswürdig auf einem jungfräulichen Gesichte, weil sie der Kampf der stärksten aller liebenswürdigen Leidenschaften mit einem erhabenen Gefühle ist. Dieser Kampf einer schönen sittlichen Neigung giebt der züchtigen Venus von Medicis ihre Grazie, so wie uns der Anblick einer großen Gesinnung in dem sterbenden Fechter rührt, der fallend noch in dem Augenblicke, da ihn der Tod ergreift, die Sorge für seinen Ruhm nicht vergißt.

Ein gefühlvoller Schriftsteller, Bernardin de St. Pierre, hat die angenehme Wirkung von dieser Vereinigung des Sittlichen mit dem Schönen empfunden, indem er eine Kupfersammlung durchlief, welche die Geschichte des Adonis vorstellte. Venus hatte den Adonis der Diane, als Kind, entführt. Diane wollte ihn wieder haben, weil er der Sohn einer ihrer Nymphen war. Als also Venus einstmals von ihrem mit Tauben bespannten Wagen abgestiegen war, und

in einem Thale von Cythere mit ihren beyden Kindern spatzieren ging, legte sich Diane an der Spitze ihrer Nymphen in einen Hinterhalt in einem Walde, bey welchem Venus vorbey mußte. Sobald Venus ihre Feindin auf sich zukommen sah, entschloß sie sich, da sie weder entfliehen noch der Entführung des Adonis sich widersetzen konnte, ihm plötzlich Flügel wachsen zu lassen, und sagte der Diane, indem sie ihr ihn nebst dem Amor vorstellte, sie möchte denjenigen von den Knaben nehmen, von welchem sie glaubte, daß er ihr gehöre. Da beyde gleich schön, beyde von gleichem Alter und beyde beflügelt waren, so wagte es die keusche Diane nicht, einen von beyden zu wählen, und sie nahm den Adonis nicht, aus Furcht den Amor zu nehmen. Bemerken Sie, daß die Moralität durch die Zweydeutigkeit im Französischen: prendre de l'amour, sich verlieben, noch fühlbarer wird.

So gefällt also nichts so sehr, als ein angenehmes Bild, das eine sittliche Empfindung enthält.

Wie aber das Sittliche in dem Bilde ge-

fällt, so und noch mehr gefällt es in den Handlungen und Gesinnungen. Je heller es in diesen hervorstrahlt, desto interessanter macht es den Handelnden. Wodurch sonst macht uns Sophokles seinen Oedipus zu dem interessantesten Charakter des Alterthums, als durch seine Vaterlandsliebe, durch den Eifer, seinen Staat von dem Verderben zu retten, wovon er selber das Opfer wird? Was macht uns den Orestes theuer, als seine kindliche Liebe zu einem verehrten Helden, der sein Vater ist?

Wenn diese Sittlichkeit, dieses Gefühl der Pflicht mit einer Neigung zu kämpfen hat, so gewährt sie uns nicht allein, es sey auf der Schaubühne oder in dem epischen Gedichte, das anziehendste, rührendste Schauspiel, sondern es verlängert auch dieses Schauspiel mit immer steigendem Interesse. So ist es in der Chimene der Kampf der Liebe gegen den Eid mit der Pflicht gegen ihren Vater, in der Andromache der Kampf der ehelichen Treue mit der mütterlichen Zärtlichkeit, in der Zaire der Kampf der Religion mit der Lie-

be, der der Handlung eine so interessante Dauer giebt.

Ich habe ein deutsches Trauerspiel vorstellen gesehen, — wenigstens nannte man es so — dem der Dichter den Nahmen Mathilde gegeben hat, und von dem ich hoffe, daß es Ihnen unbekannt ist, worin die Heldin ungefähr sich in der Situazion der Chimene in dem Cid des Corneille befand. Ihr Geliebter hatte ihren Vater, nicht in einem ehrenvollen Zweykampfe, getödtet, sondern meuchelmörderisch umgebracht. Das rührte sie weiter nicht. Ihr war nur daran gelegen, ihren Bräutigam nicht zu verlieren. Ihr Bruder wollte den Tod des Vaters an dem Mörder durch einen Kampf rächen. Sie aber warf sich zwischen die Streitenden, und gab dem Mörder gleich im ersten Aufzuge ihre Hand. Von diesem Augenblicke an war das Stück zu Ende, und der gefühlvolle Zuschauer mußte voll Unwillen und Abscheu gegen ein solches verächtliches Geschöpf nach Hause gehen.

Wir haben so oft die Kunst bewundert,

mit welcher Shakespeare die Unentschlossenheit Hamlets durch volle fünf Aufzüge dauern läßt, ohne daß das Interesse einen Augenblick sinkt. Was macht aber sonst diesen Charakter so anziehend, als sein zartes sittliches Gefühl, und was giebt seinem Werke die interessante Dauer, als der Kampf der Ungewißheit über das Verbrechen seines Oheims und seiner Mutter mit der Liebe zu einem verehrten Vater?

So hat sich selbst das Possenspiel und die italienische Opera buffa zu einem Schauspiel veredelt, das auch das feinere Gefühl nicht mehr verschmäht, seitdem es in der neuern komischen Oper von Favart, Sedaine, Weiße, Engel, Göthe mit einem Geiste sittlicher Empfindung ist belebt worden. Die Liebe, die darin, wie in dem Roman und dem erotischen Liede, das Hauptinteresse ausmacht, kann nur durch schöne Sittlichkeit, durch Mittheilen und Zärtlichkeit angenehm auf das gebildete Gefühl wirken.

Der bloße rohe Liebesgenuß kann von keiner Kunst unverhüllt dargestellt werden, ohne

zu empören. Der Mensch ist mehr als Thier, und dieses Mehr, was er ist, macht ihn nicht nur eines Genusses empfänglich, der sich über das Thierische erhebt: er macht ihm auch diesen höhern Genuß unentbehrlich. Er genießt nicht bloß seine Menschlichkeit, er schämt sich auch seiner unveredelten Thierheit. Das, was selbst seine Triebe verschönert, die er mit den Thieren gemein hat, ist die Vernunft, aus welcher das sittliche Gefühl hervorsproßt. Nur in dem trunkenen Selbstvergessen des Genusses überläßt er sich der Befriedigung des blindesten und heftigsten der Triebe. Allein so peinlich es ihm ist, sich darin von einem nüchternen Zuschauer überrascht zu sehen, eben so peinlich ist es ihm, wenn ihm ein solches Bild in dem Zustande der Nüchternheit vorgeführt wird. Und das ist die Ursach, warum schlüpfrige Bilder der reinen Einbildungskraft nicht allein nicht gefallen, sondern auch das Gefühl in einem so hohen Grade beleidigen, daß es seine Augen mit Erröthen und Unwillen davon wegwendet.

Vergebens sagt eine rohe cynische Philo-

fodhte, daß diese Triebe natürlich sind, daß es daher auch ihre öffentliche Befriedigung seyn müsse; daß also der Mensch sich ihrer nicht zu schämen habe. Denn sie sind dem Thiere natürlich, und dem Menschen, so fern er ein Thier ist; er ist aber noch mehr: er hat Vernunft, und durch diese sittliches Gefühl. – Was seiner Thierheit natürlich ist zu thun, das ist seiner Menschlichkeit natürlich, mit Schamhaftigkeit zu thun. Diese Vereinigung des Vernünftigen und Sittlichen mit dem Sinnlichen kündigt sich durch das schöne Erröthen an, das den hohen und unwiderstehlichen Reiz hat, den Tasso so vortrefflich geschildert hat:

Riedeva insieme, insieme ella arrossia
Ed era nel rossor più bello il riso,
E nel riso il rossor, che le copria
Insino al mento il delicato viso.

Gier. lib. C. XVI. 62.

Mit Lächeln schien Erröthen sich zu gatten,
Und beyder Reiz ward im Verein erhöht.

Gries Uebers.

Diese Grundsätze müssen die Kunst leiten, nicht wegen ihrer Strenge in der Moral, son-

dern wegen ihrer Wohlthätigkeit für unser Vergnügen; und auch von dieser Seite haben sie die Probe der Erfahrung für sich. Es ist kein Einwurf dagegen, daß die schändlichen Pantomimen dem rohen Haufen der römischen Verdorbenheit gefielen, und daß Gedichte, wie Voltaire's Pücelle, in einem entarteten Zeitalter Leser finden. So sehr der Dichter sein Gedicht mit allen Reizen der Phantasie, des Witzes, der Laune und des geistreichsten Spottes durchwebt hat, so getraute er sich doch lange nicht, es laut für das seinige zu erkennen; und da ihm immer noch der höhere Reiz des Sittlichen fehlt, so wird man doch nicht so oft zu ihm zurückkehren, als zu der weit unsterblichern Zaire.

Vierundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die ästhetische Sittlichkeit.

Fortsetzung.

— Sie verstehen mich unrecht, mein lieber Drivers! wenn Sie glauben, daß ich die Kunst durch die Sittlichkeit zu sehr beschränke. Ich verlange von ihr nur die ästhetische, nicht die reinvollkommene, höchste Sittlichkeit. Die ästhetische Sittlichkeit hat einen viel weitern Gesichtskreis, oder, wenn Sie lieber wollen, sie bewegt sich in einer viel weitern Empfindungssphäre, als die reine. Diese kann nur das endliche, späte und vom Menschen vielleicht nie erreichte Resultat der immer fortschreitenden Veredlung des Menschen zu dem höchsten Gipfel der Humanität seyn. Innerhalb ihrer Grenzen liegen aber unendlich viel niedrigere Stufen, die alle mit der äußern und innern Cultur im genauesten Verhältniß stehen. Diese haben immer ihre Grade von

Sittlichkeit, womit sie auf das Gefühl wirken, und es zu Liebe, Ehrfurcht und Bewunderung wecken.

Handlungen, Gesinnungen, Charaktere eines heroischen Zeitalters, die uns auch jetzt noch zur Bewunderung stimmen, haben eine sittliche Größe, die, so roh sie ist, und so sehr sie unter unserm gegenwärtigen höhern Ideale steht, dennoch nach dem rohern Gefühle ihres Zeitalters das Höchste in seinem sittlichen Gesichtskreise ist. So sinnlich das sittliche Gefühl in den Homerischen Gedichten seyn mag, so stellt es uns doch Tapferkeit, Vaterlandsliebe, Heldenmuth, sich aufopfernde Freundschaft in den männlichen Charakteren dar, so wie Weiblichkeit, eheliche und mütterliche Liebe, Häuslichkeit und hohe, reine Einfalt der Sitten und des Lebens in den weiblichen.

Wenn uns die Schaubühne auch Verbrechen und Laster vorführt, so dürfen sie doch, so verabscheuungswürdig sie sind, nicht verächtlich seyn. Die Quellen der Verbrechen müssen eine der Sittlichkeit ähnliche Größe ha-

den, und die Laster müssen selbst die Laster starker Seelen und von großen Eigenschaften begleitet seyn. Geiz, Neid, Feigheit sind unter aller dramatischen Würde, und sie sind es überall, weil sie die Leidenschaften der niedrigsten Seelen sind. Was den Tyrannen auf der Bühne adeln soll, muß ein Laster seyn, das eine Größe hat, die ihn über das Gemeine erhebt; er muß ehrgeizig, stolz, herrschbegierig, unerschrocken, klug und geistvoll seyn.

Es giebt unter den berühmtesten dramatischen Charakteren schwerlich ein verhaßteres Ungeheuer als Shakespeare's Richard der Dritte. Der große Dichter erspart ihm keine Frevelthat, er verunstaltet ihn mit allen Tyrannenlastern, er kleidet ihn selbst in die Form der Häßlichkeit; aber er läßt ihn nicht bis zur Verächtlichkeit sinken. Denn seine Laster sind Ehrgeiz, Herrschbegier, und seine Verbrechen werden mit Unerschrockenheit, Klugheit und überlegenem Verstande ausgeführt.

Das sind allerdings nur schwache Schatten von sittlichen Eigenschaften und Tugenden,

aber diese Schatten sind Wahrheit und Realität in der sinnlichen Sittenlehre des unbelehrten Gefühls, und als solche imponiren sie durch ihre Größe auf der Schaubühne selbst dem gebildetern Zuschauer.

So weite Grenzen hat das Reich der ästhetischen Sittlichkeit! Und nur diese sind es, worin die Kritik die Kunst einschränkt.

Fünfundvierzigster Brief.
An Ebendenselben.

Die ästhetische Sittlichkeit.
Fortsetzung.

— Sie finden mich also nicht mehr zu strenge, mein lieber Drivers! und Sie lassen es sich gefallen, daß die Kunst auf das Sittliche ausgehen müsse. Nun würde ich aber Ihre Vorwürfe von einer andern Seite verdienen, wenn ich mich an die anschließen wollte, welche nicht allein unter dieser Sittlichkeit die vollkommene Sittlichkeit der reinen Vernunft verstehen, sondern auch die Beförderung derselben dem Dichter und Künstler bey seinen Werken als Zweck vorschreiben.

An der Spitze der Kunstphilosophen, die in ihren ästhetischen Theorieen die Beförderung der Sittlichkeit dem Dichter als Zweck aufdringen, steht Sulzer, und dieses zwar gutgemeinte, aber ganz unästhetische Gesetz hat noch Anhänger unter unsern geistvollsten

Dichtern. Es würde aber zu sehr ungerechten oder wenigstens höchst einseitigen Urtheilen führen, wenn man es durchgängig anwenden wollte. Wie oft würde die allgemeine Stimme sich gegen die Schätzung des poetischen Werthes eines Werkes erheben, das mit einer Künstlerwaage gewogen würde, worin der fromme und moralische Inhalt das Hauptgewicht wäre!

Wenn die Kunst das Sittliche verlangt, so ist es als Mittel und nicht als Zweck. Diese Unterscheidung ist keine eitle Spitzfindigkeit. Denn wenn die Beförderung der Sittlichkeit der Zweck der Kunst ist, wenn sie sich des Sittlichen nicht bloß als Mittel zu der Verschönerung ihrer Werke bedient, so muß diesem Zwecke jede Schönheit aufgeopfert werden, und die höhere Sittlichkeit eines Werkes alle Fehler desselben gut machen.

Die schönen Künste haben aber, wie alle Künste, ihre eigenthümlichen Zwecke. Daß die Schöpfungen, die zu diesen Zwecken hervorgebracht sind, wieder zu andern Zwecken

und zu dem allgemeinsten und höchsten können gebraucht werden, das ist ihnen allen gemein. Der höchste Zweck des Menschen ist seine Glückseligkeit. Diese hat unendlich viele Bestandtheile, und es führen zu ihr unendlich viele Wege, weil der gerade nicht immer der beste und sicherste ist. Die Kriegskunst gebraucht alle Mittel der Verheerung, um ihren Zweck zu erreichen, und wer ihre Regeln am besten anzuwenden weiß, ist in ihr der größte Meister. Ob es zur Vertheidigung oder zum Angriff ist, ob damit ein gerechter Feind unterdrückt, oder ein ungerechter gezüchtigt wird, ob es zu ehrgeizigen Eroberungen, oder zur Wiederherstellung des Friedens und zur Erhaltung des Wohls der Länder gilt — das zu untersuchen, liegt außer dem Gebiete des bloßen Feldherrn.

Der Zweck der schönen Künste ist das Vergnügen. Ob dieses die Glückseligkeit desjenigen befördern werde der es genießt, das geht den Künstler nicht an. Er hat Alles gethan, wenn sein Werk gefällt; es ist die Sache des Sittenlehrers, einem jeden nach Beschaffenheit

der Umstände den Genuß dieses Vergnügens zu erlauben oder zu verbieten.

Man hat ein scheinbares Argument für den moralischen Zweck der Kunst daher genommen, daß man sagt, wenn einmal die Kunst die Sittlichkeit nicht entbehren könne, so müsse man überall das höchste Sittliche, als das Schönste, vorziehen; denn alsdann sey man sicher, den moralischen Zweck jederzeit unfehlbar zu erreichen.

Allein die ausschließende Darstellung dieser höchsten idealischen Sittlichkeit ist eben so wenig möglich als nützlich.

Sie ich nicht möglich, weder in dem dramatischen noch in dem lyrischen Gedichte. — Nicht in dem dramatischen; denn wenn dieses die Natur darstellen soll, so muß es nicht weniger unvollkommene Charaktere, als vollkommene darstellen; und das ist noch mehr der Fall, wenn die Handlung aus einem Zeitalter großer, aber roher Sitten hergenommen ist. Es ist hiernächst selbst keine interessante Handlung ohne die Mitwirkung sittlich-unvollkommener Charaktere denkbar, weil nur

diese Alles in Bewegung setzen, und die Leiden der sittlich-vollkommnern, die uns interessiren, verursachen können. Da endlich das Vollkommenste nur einzig ist, so würde die völlige Gleichheit der moralischen Güte der Personen eine Monotonie in das Drama bringen, gegen welche die geduldigste Langeweile nicht würde aushalten können, und man würde einem solchen Werke wünschen, was ein witziger Franzose den Idyllen des sanften Florians wünschte: „daß es auch einige Wölfe darin geben möchte." Enthält aber das dramatische Werk sittlich-unvollkommene Charaktere, so wird es auch sittlich-unvollkommene Handlungen, Gesinnungen und Maximen enthalten müssen.

Ein dramatischer und epischer Dichter würde daher seiner Kunst entsagen müssen, wenn man ihm diese verbieten wollte. Seneka erzählt in seinem hundert und funfzehnten Briefe, Euripides habe in einem seiner Trauerspiele dem Bellerophon einige Lobsprüche auf die Reichthümer in den Mund gelegt. Das athenensische Par-

terre, das sonst eben nicht wegen seiner strengen Sittlichkeit berühmt ist, sey dadurch so empört worden, daß es die Schauspieler mit Murren unterbrochen, ohne sich selbst durch die demüthige Versicherung des hervortretenden Dichters beruhigen zu lassen: daß sie nur das Ende abwarten möchten, wo sie den unsittlichen Bellerophon bestraft sehen würden. Seneka tritt der Meynung des athenienisischen Parterre's, wie sich von einem stoischen Tugendlehrer erwarten läßt, ohne Bedenken bey, und zwar mit der weisen Bemerkung, daß kein noch so sittlicher Ausgang den einmal gemachten unsittlichen Eindruck wieder auslöschen könne.

So wenig die dramatische Kunst das sittlich-Unvollkommene entbehren kann, so wenig kann es auch die lyrische. Sie würde, wie jene, in eine Monotonie verfallen, die eben so sehr ihren Bedürfnissen, als der Mannigfaltigkeit der Natur entgegen ist. Wie diese ihr ihren unerschöpflichen Reichthum von reizenden Bildern, Bewegungen und Gefühlen entgegen bringt, so wird sie nichts von

denselben verschmähen, einer so ungleichen sittlichen Haltung sie auch fähig sind, um sie dem einzigen unbedingt höchsten sittlichen Ideal aufzuopfern.

Der Mechanismus des menschlichen Geistes ist aus einer Menge von Neigungen zusammengesetzt, die alle einer Verschönerung fähig sind, wenn sie durch die lyrische Begeisterung in Gesang ausbrechen. Freude und Traurigkeit, Liebe und Haß, die laute Fröhlichkeit des Weintrinkers an einer freundschaftlichen Tafel und die sanfte Heiterkeit des Weisen in seiner einsamen Laube — alle diese Empfindungen von so verschiedenem sittlichen Werthe haben ihre eigenthümliche Musik in der Natur, und diese verschönert der Dichter durch seine Kunst.

Was aber dem Sittenlehrer noch näher liegt: der Mensch wird mit Neigungen, Fähigkeiten, Kräften und Gefühlen gebohren, welche insgesammt und ohne Ausnahme durch ihr harmonisches Spiel das schöne Conzert seiner gesammten Glückseligkeit ausmachen. Keine von allen diesen Neigungen und Kräften

darf übersehen werden, keine darf fehlen, keine hervorherrschend, keine zu schwach, keine zu stark seyn; jede muß in dem Reichthume der Kunst ihre Befriedigung finden können. Dann aber hat die Kunst Alles gethan, wenn sie es in ihrem Vorrathe an keinem Mittel der Belebung irgend eines menschlichen Gefühls, irgend einer Kraft fehlen läßt. Welches von diesen Mitteln einem jeden heilsam sey, welche Kraft zu verstärken, welche zu schwächen sey, ob der weise Ernst oder die gesellige Fröhlichkeit: das zu bestimmen, ist nicht die Sache des Künstlers, der für das Vergnügen sorgt; es ist die Pflicht des Sittenlehrers, dem die Aufsicht über die Glückseligkeit anvertraut ist. Der Dichter ist der Pharmacevt, der stärkende und schwächende, reizende und stillende, erregende und niederschlagende Mittel in seinem Vorrathe hat; der Sittenlehrer ist der Arzt, der sie, nach der Beschaffenheit seines Kranken, wählt und verordnet. —

Sechsundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Das Erhabene.

— Wir kehren wieder zu dem Großen zurück, mein lieber Drivers! um von da aus zu dem Erhabenen fortzugehen. Was ist aber das Erhabene, und was macht sein eigentliches Wesen aus? Diese Frage muß nicht so leicht, wenigstens nicht leicht auf eine faßliche Weise, zu beantworten seyn; denn es giebt darauf mehr als Eine Antwort, ob diese Antworten gleich, wie Sie bald sehen werden, nicht so schwer zu vereinigen sind.

Im Ganzen läßt sich das Erhabene bald erkennen; denn wenn es mit zu den Eigenschaften der Dinge gehört, die uns in vorzüglichem Grade gefallen, so ist es einer der Hauptzweige unter den Ursachen unseres geistigen Vergnügens, und wir glauben es hinlänglich zu kennen, wenn wir es von dem Schönen, als dem andern Hauptzweige, un-

terscheiden. Dabey sind die englischen Kunstphilosophen, die, wie Hutcheson und Burke, über das Erhabene und Schöne geschrieben haben, nach der Methode ihres Vaterlandes, bloß aus Erfahrungen und Beobachtungen zu philosophieren, stehen geblieben. Das Erhabene ist ihnen also das, was uns in einem vorzüglichen Grade gefällt, aber nicht durch seine Schönheit. Es muß uns also durch seine Größe gefallen.

Wie groß muß aber diese Größe seyn, wenn sie Erhabenheit werden soll?

Der Umstand, daß das Erhabene die Schönheit ausschließt, hätte die Britten schon zu einem bestimmten Begriffe desselben führen können. Denn es giebt große Gegenstände, mit deren Größe die Schönheit nicht unvereinbar ist. Es fehlt nicht an großen Prachtgebäuden, worin Schönheit mit Größe gepaart ist, und wenn auch die kolossalischen Bildsäulen, wie der Koloß auf der Insel Rhodus, und die in England zu einer Höhe von zwey hundert Fuß vorgeschlagene Minerva, nicht den höchsten Preis der Schönheit erhalten soll-

ten, so wird man ihnen doch nicht die Schönheit der menschlichen Gestalt überhaupt absprechen können.

Die körperliche Gestalt wird aber durch ihre Grenzen bestimmt; diese machen sie sichtbar. Sobald sie den Augen entschwinden, ist die Form verlohren, und mit ihr die Schönheit. Wenn der Gegenstand uns alsdann noch fesseln soll, so muß er durch den Zuwachs an Größe das gewinnen, was ihm an Schönheit abgeht. Und das ist wirklich der Fall; seine Größe ist sinnlich oder für den Sinn unendlich.

Man hat auch das Erhabene durch das erklärt, das den höchsten Grad der Größe hat. Was kann aber größer seyn, als das, welches durch gar keine Grenzen beschränkt wird? Das Erhabene ist sinnlich-unendlich, und es hat für die sinnliche Erkenntniß den höchsten Grad der Größe; sind also Erklärungen, die einerley Begriff, nur mit verschiedenen Worten, ausdrucken.

Man hat endlich gesagt: Das Erhabene ist das, was Bewunderung erregt. Man be-

wundern wir das, was wir nicht erreichen können. Wie sollen wir aber das erreichen, was uns unendlich scheint? Es ist also auch nach dieser Erklärung das sinnlich-Unendliche.

Wir haben bisher das Erhabene als eine Quelle des Wohlgefallens betrachtet, die dem Schönen zur Seite fließt, und mit diesem alle Gründe unseres geistigen Vergnügens erschöpft. Es giebt indeß auch ein Erhabenes, das nicht gefällt. Das unermeßliche Dunkel, das Oede, die Todesstille, sind erhaben, aber sie erregen Furcht und Grausen. Erhaben sind sie durch ihre sinnliche Unendlichkeit; Furcht und Grausen erregen sie durch die leere Zeit und den leeren Raum, worin nichts von Außen und Innen begränzt ist, die also durch die öde Begrifflosigkeit, worin sie die Sinne lassen, und die grausenvollen Bilder, womit die Phantasie nach ihrer trüben Stimmung diese Leere füllt, die Seele mit Schrecken und Angst durchschaudern müssen. Dieses Erhabene findet sich in der Natur, und es nicht ästhetisch; es kann aber in den Werken der Kunst gefallen.

Da es in diesen nur als Nachahmung erscheint, so verliert es in den Werken der Kunst schon Alles das Schreckliche, wodurch es mißfällt, und nähert sich dem ästhetischen Erhabenen. Hiernächst gebraucht es die Kunst auch nur, um das Große anschaulich zu machen, indem sie es zugleich in ihre schönen Darstellungsmittel kleidet, die Mahlerey in ihre Farben, die Musik in ihre Töne, die Redekünste in den Wohllaut und die Poesie ihrer Sprache, und dadurch das Unangenehme des furchtbaren Erhabenen in der Natur durch den Zauber des Vergnügens mildert.

Wir müssen hier einige Augenblicke verweilen, um die Wirkungsart des Erhabenen auf die Seele etwas genauer zu beobachten und unter einen allgemeinen Gesichtspunct zu bringen, der uns die Erklärung verschiedener dabey vorkommender Erscheinungen erleichtern kann.

Die Ursachen würden den Wirkungen nicht gleich seyn, wenn wir bloß bey dem Eindrucke, welchen das Erhabene auf die Sinne macht, wollten stehen bleiben. Dieser mag

noch so groß seyn, so ist er es doch nicht allein, der die ganze Wirkung erschöpft. Das Uebrige ist das Werk der Einbildungskraft, und das ist eine bedeutende Bestätigung der sinnlichen Unendlichkeit, die ich als eine wesentliche Eigenschaft des Erhabenen angenommen habe.

Vermöge dieser Eigenschaft hat das Erhabene keine Grenzen; es ist also unbestimmt groß: denn die Grenzen bestimmen die Größe. Da also, wo die Größe sich in das Unendliche verliert, da, wo ihr das Auge nicht mehr folgen kann, da hebt die Einbildungskraft ihr durch nichts gehemmtes Spiel an; und da sie nun allein und ungebunden wirken kann, und in dem Unbestimmten einen unendlichen Spielraum hat; so verirrt sie sich nach ihrer jedesmahligen Stimmung in alle verschiedene Schattenbilder, denen die ganze Kraft der Seele nicht gewachsen, und auf deren plötzliches Werden sie nicht gefaßt ist.

Das, und nichts Anderes, giebt dem Geheimnißvollen, der Dunkelheit, der Stille,

der Einsamkeit eine gewisse schauerliche Erhabenheit, die die ganze Seele überwältigt. In einer wilden Einöde, deren starre Unbeweglichkeit durch keine Spur von Leben, deren Todesstille durch keinen Laut unterbrochen, und deren tiefe Dunkelheit nur durch ein zweifelhaftes Licht aufdämmert — in die ein Aufenthalte, wo der Seele kein bestimmtes Bild durch die Sinne zugeführt wird, findet sie sich von allen Seiten in der Mitte des unendlichen leeren Raumes und der unendlichen leeren Zeit, die die bebende Phantasie nach allen Richtungen vor sich und hinter sich, neben sich und über sich hinstreckt, und mit allen gestaltlosen Schattenbildern anfüllt. Der kleinste schwach erleuchtete Fleck zerfließt ins Ungeheuere, und der geringste Laut, der das allgemeine Schweigen unterbricht, wird zu einer Donnerstimme. Alles dieses ist in der Natur furchtbar erhaben; es erregt aber keine angenehme Bewunderung. Zu dieser stimmt es erst die Seele, wenn es einer erhabenen Kraft dient, in ihrer ganzen Größe zu erscheinen; und dazu gebraucht es der Dichter in den schönsten Werken seiner

Kunst. Virgil hat seine berühmte Beschreibung des Weges zur Unterwelt nicht besser erhaben zu machen gewußt, als indem er in seinem Gemählde alle diese düstern Schatten zusammengehäuft hat, um die Seelengröße seines Helden bis zum Erhabenen zu erhöhen.

Götter, so viel ihr die Seelen beherrscht und verstummende Schatten,
Chaos und Phlegethon du, weitschweigende Orte des Nachtgrauns!
Sey mir Gehörtes zu reden erlaubt, und mit euerer Vollmacht
Aufzudecken, was tief Erdreich und Finsterniß einhüllt.

Beyde gehn umdunkelt von einsamer Nacht durch den Schatten,
Und durch leere Gebiet' und verödete Wohnungen Pluto's;
So wie bey zweifelndem Lichte des Mondes in kärglichem Schimmer
Geht durch die Waldung der Wea, wann trüb umschattet den Himmel
Jupiter, und rings alles entfärbt in der dämmernden Nacht schwebt.

Aen. B. VI. V. 263 — 271. nach Vossens Uebers.

Lassen Sie uns damit anfangen, die Gegenstände zu ordnen, die durch ihre sinnliche Unendlichkeit erhaben sind; das wird uns die Erklärung der Wirkungen des Erhabenen auf das menschliche Gemüth am besten erleichtern.

Wenn das Erhabene den höchsten Grad der Größe hat, so muß es auch so viel Arten des Erhabenen geben, als es Arten der Größe giebt. Zunächst ist die sinnlich-unendliche Ausdehnung erhaben. Man hat dieses das mathematisch-Erhabene genannt, und es kann so mit der gehörigen Einschränkung bezeichnet werden.

Der Eindruck, den dieses Erhabene auf uns macht, führt am leichtesten auf die Bemerkung, daß es mehrere Grade des Erhabenen überhaupt gebe. Es ist nämlich augenscheinlich, daß ein räumlicher Gegenstand, der mehr Dimensionen hat, erhabener scheinen müsse, als derjenige, der sich mit weniger Dimensionen dem Anblicke darstellt. Der Anblick des ruhigen Weltmeers ergreift uns heftig, aber nicht so heftig, als der Anblick der unermeßlichen Alpenmassen, deren Haupt mit

einen Eisgebirgen sich in den Wolken verliert; jener stellt uns eine bloße Fläche, dieser stellt uns unermeßliche Körpermassen dar.

Es giebt ferner ein Erhabenes der Kraft oder ein dynamisch=Erhabenes; und auch hierin lassen sich Grade unterscheiden, deren Bemerkung dem Gefühl nicht entgeht. Wir müssen hier mit der Kraft der Körper anfangen. Diese ist entweder in Ruhe oder in Bewegung. In Ruhe ist sie, wenn sie von einer entgegenwirkenden Kraft im Gleichgewicht gehalten wird; und eine solche ist die Schwere, welche auf ihre Grundlage drückt. Die Wirkung dieser Kraft ist nur der Einbildungskraft gegenwärtig; dem Auge ist sie nicht so sichtbar, wie die Kraft in Bewegung. So gewinnt wieder der Anblick des Weltmeeres an Erhabenheit, wenn es durch die Gewalt stürmender Orkane aufgeregt wird, und seine Wogen sich wie Gebirge himmelan thürmen, in ungeheuern Massen herabstürzen und unermeßliche Abgründe zu eröffnen scheinen. Hier wird die ruhige Fläche in ungeheure Körper zerrissen, die mit unwiderstehli=

cher Kraft in wilder Empörung kämpfen, steigen und über einander stürzen.

Alle die Elemente des Erhabenen hat ein wenig bekannter französischer Dichter, der Jesuit Le Moine, der ein Heldengedicht: St. Louis, geschrieben hat, in den schönen Versen, die man lange Voltairen beylegte, zusammengedrängt:

Et ces vastes païs d'Azur et de lumière,
Tirés du sein du vuide et formés sans matière,
Arrondis sans compas, suspendus sans pivot,
Ont à peine couté la dépense d'un mot.

Und dieses Weltenheer von Himmelsblau und Lichte,
Dem Schooß des Nichts entrückt und ohne Stoff gebildet,
Gerundet ohne Kreis, ohn' Angel aufgehängt,
Dem hat die Wirklichkeit ein einzig Wort geschenkt.

Sie sind eine erhabene Umschreibung des vielleicht in seiner Naivität noch erhabenern: Gott sprach: „Es werde Licht, und es ward Licht," in der mosaischen Schöpfungsgeschichte.

Das ist das Erhabene für den Anblick des

Gesichts; es giebt aber auch ein Erhabenes für das Gehör. Eine melodische sangbare Arie ist schön; ein vollstimmiges reichbesetztes Chor im Unisono ist erhaben. Hier wirken die Töne in Einer großen überwältigenden Masse ungetrennt durch Melodie und Harmonie, und durch den Einklang sich verstärkend; und ihr Eindruck ist mehr betäubend als ergötzend. Noch erhabener ist eine Kanonade, und das Erhabenste die Stimme des Donners.

Siebenundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Das Erhabene.

Fortsetzung.

— Die zweyte Abtheilung des Erhabenen umfaßt die Größe des Vermögens und der Kraft des Lebendigen. Sie ist von weitem Umfange, und ihre Zweige durchkreuzen und verwickeln sich so mannigfaltig durch einander, daß man sie oft in Einer Erscheinung nicht ohne Mühe unterscheiden und ohne fortgesetzte Aufmerksamkeit verfolgen kann.

Auf der niedrigsten Stufe steht die Größe der bloßen thierischen Kraft, wovon ein Antheil in der Lebenskraft den Menschen und Thieren gemein ist. Man bewundert die Stärke des Löwen unter den Thieren und des Herkules unter den Menschen.

Dem Menschen und den ihm verwandten

höhern Wesen allein kömmt eine sittliche Kraft und ein sittliches Vermögen zu.

Das sittliche Vermögen ist das Recht, das äußere und das innere. Das äußere giebt ihm äußere, das innere giebt ihm innere Würde. Beydes kann, wenn es den höchsten Grad hat, zu einem Gegenstande der Bewunderung werden. Diese Bewunderung steigt noch höher, wenn sich mit der äußern und innern Würde die höchste Gewalt vereinigt. So ist ein mächtiger König in dem Angesichte seiner Heere, deren Bewegungen der geringste seiner Winke lenkt, ein König, der mit der höchsten Würde in seinen weitausgedehnten Staaten die größte Würdigkeit durch seinen überlegenen Geist, durch seine glänzenden Herrschertugenden und Feldherrntalente verbindet, ein erhabener Gegenstand, den man nicht ohne ehrfurchtsvolle Bewunderung anschauen kann.

Die sittliche Kraft ist die Vernunft und die Tugend; die hohe Kraft, durch die der Mensch sich über das Thier erhebt, das Edelste in der menschlichen Natur. Sie ist erhaben, wenn

sie in ihrer vollesten Größe erscheint. Sie bedarf alsdann nicht des Glanzes äußerer Würde; ihre innere Würde verbürgt ihr schon die höchste Bewunderung; ja, sie zeigt sie alsdann gerade in ihrem höchsten Triumphe, wenn die Ungerechtigkeit des Glücks sie zur Dunkelheit und Niedrigkeit verdammt. Hier hebt der Schatten der äußern Niedrigkeit den Glanz der innern Würde und Hoheit, und ein Epiktet wird in den Ketten nur noch mehr bewundert, wie ein Domizian auf dem Throne der Welt nur mehr verachtet wird.

Indeß ist es dieser Contrast nicht allein, was uns in der erniedrigten und leidenden Tugend rührt. Ihr Kampf mit einem harten Verhängniß verherrlicht ihre Größe noch auf eine andere Art; er setzt nämlich die Hoheit der Vernunft und die edle Kraft des Willens in ein helleres Licht. Wir messen immer die Größe der Kraft am anschaulichsten durch die Größe des Widerstandes und der Schwierigkeiten, die sie besiegt; und so messen wir sie auch in dem Gebiete der Sittlichkeit. Nie er=

scheint uns daher die hohe Vernunft und der unbesiegte Wille des großen Mannes in einem glorreichern Lichte, als wenn seine freywillige Ausdauer, taub gegen die Stimme des bequemen, genußvollen Lasters, keinen Versuchungen unterliegt und ihren Werth durch keine unmännlichen Klagen verleugnet. Hier steht die sittliche Kraft auf ihrer erhabensten Höhe, und es giebt, wie Seneka sagt, kein Schauspiel, auf welches die Götter mit mehr Wohlgefallen herabsehen, als den großen Mann, der mit dem Unglücke ringt.

Wir müssen hier noch einen Augenblick stehen bleiben, um das Erhabene in der mit dem Verhängnisse kämpfenden Tugend recht genau und fest in das Auge zu fassen. Ein geistreicher Schriftsteller *) läßt dieses Erhabene, das er das Pathetische nennt, sich so erzeugen; er sagt: „das pathetisch-Erhabene „ist zugleich die Furchtbarkeit für den Menschen, das Leiden selbst, objectiv vorgestellt, „und dem beurtheilenden Subject bleibt nichts

*) Schiller.

„übrig, als die Anwendung davon auf seinen „moralischen Zustand zu machen, und aus „dem Furchtbaren das Erhabene zu er„zeugen.“

Ich weiß nicht, ob man richtig sage, das Furchtbare erzeugt das Erhabene. Das Furchtbare kann selbst erhaben seyn, wie das Dunkele, das Oede, das Stille; aber es ist nicht sittlich-erhaben, es wirkt auch nicht die sittliche Größe, wenn sie nicht schon da ist, es macht sie nur sichtbarer, rührender, und treibt sie durch den Contrast über die gewöhnlichen Grenzen hinaus. Das sittlich-Erhabene kann auch ohne das Furchtbare bewundert werden, denn der weise Antonin ist nicht weniger erhaben auf dem Throne als der weise Epiktet in der Knechtschaft.

Die Höhe der Vernunft, die Kraft des weisesten Willens, ist immer allein der wahre Sitz des Erhabenen in dem Weisen, auch dann, wenn er sich in der Besiegung der größten Uebel und Gefahren durch Selbstbeherrschung, Furchtlosigkeit und Unerschrockenheit äußert. Eben diese Furchtlosigkeit ist nicht

erhaben; sobald sie nur das Werk thierischer Stumpfheit, nicht das Werk der Herrschaft der Vernunft und der freyen Herrschaft über die Empfindung ist. Der Weise, den wir bewundern sollen, muß die Gefahren kennen, er muß gegen die Uebel nicht unempfindlich seyn; seine Größe wird nur desto herrlicher hervorleuchten, je besser er sie kennt, und je lebhafter seine Empfindung ist; denn desto stärker wird seine Vernunft und seine Freyheit seyn, um über einen solchen Feind den Sieg davon zu tragen. Darum ist die stoische Apathie, richtig verstanden, erhaben, und darum ist es die Pyrrhonische nicht. Pyrrho befand sich auf einem Schiffe, als sich ein wüthender Sturm erhob. Das Schiffsvolk erblaßte, und der Weltweise glaubte die Erschrockenen zu beschämen, indem er sie auf ein Schwein hinwies, das ohne Zeichen der Furcht fortfuhr, sein Futter zu fressen. War das eine erhabene Furchtlosigkeit? Dazu fehlt ihr die Empfindung der Gefahr, aus deren Beherrschung allein die Kraft

der Vernunft, der Freyheit, das wahre sittlich-Erhabene hervorstrahlt.

Wenn das heißen soll: „das Furchtbare „erzeugt das Erhabene,“ so bin ich mit dem angeführten geistreichen Schriftsteller völlig einverstanden. Ich habe nur vorzüglich darum bey dieser Materie verweilt, um Sie auf den Irrthum der dramatischen Dichter aufmerksam zu machen, welche die Größe ihres Helden dadurch zu heben glauben, wenn sie ihn gegen allen Schmerz und alle Gefahr unempfindlich machen. So entstehen die frostigen Declamazionen in Addisons Cato. Daß ein stoischer Held von diesem Schlage nicht interessiren könne, versteht sich von selbst; denn wie sollen wir die Schmerzen theilen, die er selbst nicht zu empfinden scheint. Allein sie betrügen sich auch noch darin, daß sie ihn durch diese Gefühllosigkeit zu vergrößern glauben. Denn die sittliche Kraft kann nur in ihrem Kampfe mit der Empfindung erkannt werden.

Achtundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Das Erhabene.

Fortsetzung.

— Ich soll Ihnen, mein lieber Drivers! das Problem auflösen, das Sie bey Gibbon *) gefunden haben. Es lautet mit den Worten des Britten so: „Es ist befremdend, wie sehr „Longin und Burke in ihren Ideen über „die Wirkungen des Erhabenen auf die Seele „von einander abweichen. Der Eine betrach„tet es als Etwas, das uns mit einem Ge„fühl von Stolz und Muth erhebt, der An„dere, als Etwas, das jede Fähigkeit in uns „betäubt und die Seele selbst mit Schrecken „und Bestürzung niederdrückt. Wenn man „finden sollte, daß das Erhabene diese dop„pelte und dem Anschein nach entgegengesetzte „Wirkung hätte: so müßten wir uns nach ir-

*) Misc. Works. Vol. III. pag. 123.

„gend einem allgemeinern Grundsatze um-
„sehen, woraus wir es erklären könnten, ob
„wir gleich manche besondere Materialien und
„Bemerkungen aus beyden Schriftstellern bey
„der Untersuchung darüber benutzen können."

So lautet das Problem. Und nun die Auflösung! — Gibbon hat sie nicht versucht, wie Sie sehen. Er verweiset auf einen höhern Grund, den er aber nicht nennt. Vielleicht liegt er schon in dem Begriffe des Erhabenen, von welchem wir ausgegangen sind. Doch bevor wir den Versuch machen, die angeführten Erscheinungen an diesen Begriff anzuknüpfen, erlauben Sie mir zwey Bemerkungen voranzuschicken, die uns den Weg dahin etwas ebener machen, und unsere Ideen über das Erhabene noch etwas mehr aufhellen werden.

Die erste betrifft das Werk des Longin, das man bisher immer für das erste klassische Werk über diese Materie gehalten hat. Man hat die Aufschrift desselben: von dem Erhabenen, übersetzt, und sich dadurch verleiten lassen, zu glauben, daß Longin von

dem Erhabenen überhaupt handele. Man hat daher in seinem Werke eine allgemeine Theorie desselben erwartet. In dieser Erwartung findet man sich nun betrogen, sobald man sich nur einigermaßen mit dem Plane desselben bekannt gemacht hat. Denn da findet man, daß von den fünf Quellen des Erhabenen, die Longin angiebt, 1. der Kühnheit und Größe der Gedanken, 2. des Pathos, 3. der schicklichen Anwendung der Figuren, 4. der Tropen und der Schönheit des Ausdrucks, 5. der musikalischen Anordnung der Worte, nur die zwey ersten zu dem Erhabenen gehören. Das hat die Ausleger und Theoristen in eine Verlegenheit gesetzt, die ihnen eine richtigere Uebersetzung des Titels leicht hätte ersparen können.

Ich habe eine alte Verdeutschung gesehen, worin die Aufschrift, anstatt: von dem Erhabenen, von der Hoheit der Rede, heißt. Das ist, wie ich überzeugt bin, die einzig wahre, die dem Werke zukömmt. Denn es ist augenscheinlich, daß es eine Anweisung zu der hohen Schreibart für Schüler der Be-

redtsamkeit seyn soll. Longin hat nicht von dem Erhabenen überhaupt, sondern bloß von dem handeln wollen, was die Lehrer der Beredtsamkeit die hohe Schreibart nennen, im Gegensatz der simpeln, und der gemäßigten, die zwischen beyden in der Mitte steht; die Schreibart, die sich für einen großen Stoff schickt, für das epische, dramatische, lyrische Gedicht, für die gerichtliche, berathschlagende, lobredende Beredtsamkeit, da, wo der Gegenstand Größe, Hoheit, Kraft und Pathos zuläßt.

Diese Bemerkung wird es Ihnen sogleich begreiflich machen, daß Longin von dem Erhabenen die Seite darstellen mußte, von welcher es die Seele mit dem Gefühle ihrer Kraft erfüllt. Denn diese ist in der redenden Kunst die hervorstechende, weil sie zu der Einbildungskraft redet, und so das Schreckliche, das in dem Erhabenen seyn könnte, in den Schatten stellt, oder bis zum Angenehmen mildert.

Das Erhabene äußert seinen Eindruck auf das Gefühl, nach der Verschiedenheit der

Perspective, worin wir es sehen, auf eine verschiedene Art und in verschiedenen Graden; — und das ist meine zweite Bemerkung.

Wir müssen nämlich das Erhabene überhaupt, von dem ästhetisch-Erhabenen unterscheiden. Nur dieses stellt die Kunst dar; denn sie arbeitet für das Vergnügen. Wenn es daher in der Natur ein Erhabenes giebt, worin das Furchtbare und Schreckliche so stark ist, daß uns sein Anblick unerträglich wird, so muß das Gefühl unserer Kraft allerdings darunter erliegen; wir suchen uns voll Grausen davon zu entfernen. In diesem Zustande rührt uns nur das krafttödtende Schreckliche, und das erhebende Große verschwindet vor ihm. Hier ist ein betäubendes, niederdrückendes Erhabene; das ist aber nicht das ästhetisch-Erhabene.

Das Furchtbare indeß kann so schwach werden, daß es sich in dem Gefühl des Großen verliert, und diesem nur zu einer Folie dient, wodurch es glänzender hervorscheint. Und das ist der Fall, wenn das, was in der Natur Grausen erregt, in der Kunst mit rei-

ner Bewunderung geschehen wird. Denn da diese nur die Natur nachahmt und nicht die Natur selbst ist, so ergreift uns ihre Darstellung nicht so heftig als der Anblick der Natur. Wie Viele werden nicht die That des Mucius Scävola auf der Schaubühne mit Vergnügen sehen, vor der sie in der Wirklichkeit zurückbeben würden! Sie sehen in der Nachahmung nur die Stärke der Seele, die Unerschrockenheit, die Tapferkeit eines Helden, die durch die standhafte Erduldung der Schmerzen sichtbar wird. Diese ist ästhetisch-erhaben, und erfüllt die Seele mit der Bewunderung, die von dem hohen Gefühle ihrer eigenen Kräfte begleitet ist.

Zwischen dem grausenvollen und dem rein-angenehmen Erhabenen liegt eine Art desselben in der Mitte, die von beyden so viel enthält, daß sie in Eine vermischte Empfindung zusammenfließt, worin das Angenehme herrschend ist. Daß es solche vermischte Empfindungen geben könne und wirklich gebe, das muß ich hier vor der Hand voraussetzen; es kömmt jetzt nur darauf an, ihre Gründe bey dem

Erhabenen aufzusuchen, und aus ihnen das Problem aufzulösen, das wir uns haben vorlegen lassen.

Daß es ein Erhabenes gebe, welches angenehme vermischte Empfindungen wirkt, beweisen die Wirkungen manches erhabenen Anblicks auf ein tiefes Gefühl. Ich habe einen Knaben von ungewöhnlicher Empfindlichkeit bey den ersten nahen Anblicke der Alpengebirge in einen Thränenstrom ausbrechen sehen. Wenn diese Empfindung bloß schrecklich und niederdrückend gewesen wäre, so würde er sich so bald als möglich dem Anblicke entzogen haben. Allein die gespannte Aufmerksamkeit der noch neuen Seele konnte nicht lange genug dabey verweilen; er mußte sich ihm mit Gewalt entreißen.

Was giebt diesem Erhabenen die anziehende Gewalt, die die Seele an einen solchen Genuß fesselt, wenn es nicht das ist, was der Britte das Gefühl von Stolz und Muth nennt, und zu dem sich ein Gefühl von niederdrückender Betäubung mischt. Das erstere kann uns nur das Bewußtseyn unserer Kraft geben,

welches uns die Größe des Gegenstandes gewährt; das leztere ist das Gefühl unserer Ohnmacht. Beydes kann bey einem erhabenen Anblicke in Eins züsammenfließen. Denn das Erhabene läßt uns durch seine Größe unsere Kraft, und durch seine sinnliche Unendlichkeit unsere Schranken und Ohnmacht empfinden. Und so hätten wir dann, wie ich Sie ahnden ließ, in unserm Begriffe des Erhabenen den Grund von den widersprechenden Wirkungen ausgedruckt, wonach es Longin und Burke bezeichnen.

Sie wissen, mein lieber Drivers! wie ungern ich eine ästhetische Untersuchung verlasse, ohne ihr irgend einen Gedanken über den Gang der menschlichen Cultur anzuknüpfen; und wie sollte ich das bey einer Materie versäumen, wo die Veranlassung dazu mir so nahe zu liegen scheint. So verlängern Sie also Ihre Geduld noch etwas, und lesen Sie weiter; oder, wenn sie das nicht können, so legen Sie meine Schreiberey bei Seite.

Das Thier hat keinen Sinn für das Erhabene, es kann nicht bewundern. Es hat

kein Gefühl für das Große überhaupt; denn es fehlt ihm an dem Verstande, der dem Menschen den Maaßstab dazu giebt, und an der erhöhenden und verallgemeinernden Phantasie, die die Grenzen der Sinne überfliegt. Es kann vor dem Großen, wenn es furchtbar ist, nur erschrecken: das ist der einzige Eindruck, dessen es bey demselben empfänglich ist; und wenn es noch einen andern erhalten könnte, so würde er in diesen verschlungen werden.

Der Mensch fängt mit dem Gefühl des Erhabenen an, und zwar zu allererst mit dem Gefühl des Furchtbaren. Dieses allein wekken alle Eindrücke der wilden, rohen, noch durch keine Kunst verschönerten Natur, die ihn umgiebt, und aus deren Schooße er nach allen Seiten in das Unermeßliche blickt. Daher hat der Wilde den Zug von Ernst, Trübsinn und Schwermuth, der ihn überall, und am meisten in den nördlichen Himmelsstrichen und in dem Schooße ungeheurer Gebirgsmassen, charakterisirt.

Erst später ist der Mensch für die sanftern Eindrücke des Erhabenen empfänglich; er

lernt erst nach und nach bewundern, ohne zu fürchten; denn dazu gehört schon das erste Erwachen des Schönheitssinnes. Bis dahin war sein Bewundern nur Erstaunen. Noch weiterhin lernt er das sittlich-Erhabene fühlen, und auch dieses anfangs nur da, wo es zunächst an physische Größe grenzt. Lange Zeit ist ihm die Größe der Tugend nur körperliche Stärke, wilder Muth und unnachgebender Trotz. So ist dann auf der Leiter der menschlichen Entwickelung, deren Fuß sich auf die Erde stützt, und deren Gipfel sich jenseits der Wolken verliert, die höchste Stufe das Gefühl für sittliche Grazie, so wie die unterste das dumpfe Staunen bey dem Anblicke des Erhabenen.

Innerhalb dieser äußersten Grenzen liegen alle die Zwischenstufen, die er durchsteigen muß, und wovon immer die nächste zu einer höhern führt. Auch in der Kunst ist der Sinn für das Erhabene überall vor dem Sinne für das Schöne vorhergegangen, in dem epischen, wie in dem dramatischen Gedichte. Die Homerische Dichtersprache ist einfach und erha-

ben, die Sprache Virgils glänzt von geistreichen Schönheiten; Aeschylus ist bloß erhaben und furchtbar, Sophokles zugleich sanft und rührend. Corneille, den die Franzosen — und vermuthlich darum — den großen nennen, zeichnet sich durch seine sittliche und poetische Größe, Racine durch seine sittliche und poetische Schönheit aus. Dieses Große, dessen Gefühl vor dem Gefühl des Schönen vorhergeht, ist oft Schwulst; denn nur der Schönheitssinn waltet über das Erhabene, daß es nicht Schwulst werde. So kam der Schwulst unsers Lohensteins und Hofmanswaldau vor den wahren und natürlichen Schönheiten unsers Utz, Ramlers, Wielands, Göthe's, Schillers.

Neunundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Das Platte. Das Unedle. Das Abentheuerliche. Das Schwülstige.

— Eine jede ästhetische Vollkommenheit hat ihre besondere Art von Fehlern zur Seite, denn sie wird bald durch Uebertreibung, bald durch Mangel und Ohnmacht verfehlt. Also auch die Größe.

— — — Wer groß sich geberdete, schwillt auf,
Niedrig kreucht, wer zu ängstlich Gefahr vermeidet und Sturmwind.

sagt Horaz, dessen feines Gefühl sich von beyden Abwegen immer gleich weit entfernt zu halten wußte.

Je nachdem man in dem Gemeinen das Natürliche zu finden glaubt, und entweder sich diesem zu nähern oder davon zu entfernen sucht, wird man entweder platt oder

schwülstig: platt, indem man in das Gemeine verfällt, das sich durch keine Schönheit auszeichnet und durch keine Art der Größe erhebt; schwülstig, indem man, um das Gemeine zu vermeiden, das Natürliche verfehlt.

Es giebt Gegenstände, denen es, so gemein sie sind, doch nicht an Schönheit und Größe mangelt; diese zu wählen, in neue Verbindungen zusammenzustellen, von ihrer schönen oder großen Seite zu zeigen, ist das Werk der schönen Kunst. Wer sagt es dem Dichter, daß er uns von den Geschäften des Landlebens das Klappen der Dreschflegel soll hören lassen, oder daß er uns von dem Winde, der sich uns in so mannichfaltigen angenehmen oder großen Erscheinungen zeigt, etwas so Plattes vorsingen soll, wie Folgendes?

> Der trockne Wind bläßt immer noch
> Herüber aus dem alten Loch.

Das Platte wird widrig, wenn es zugleich ekelhaft und mit Ideen von den niedrigsten Naturbedürfnissen vergesellschaftet ist. Der Dichter und Redner glaubt gemeiniglich so seinen Ausdruck zu verstärken. Allein welche

Verstärkung, wenn man einen Gedanken, der schon an sich unangenehm ist, durch das ekelhafte Bild, in das man ihn kleidet, noch widriger macht! Wie widrig ist nicht Bürgers „Galgenrabenvieh, das nur nach „Luder schnüffelt!“ Es ist nicht schwer, stark zu seyn, wenn man niedrig seyn will. Wie stark sind nicht die pöbelhaften Schimpfwörter und Flüche des Fischmarktes; aber wie niedrig und unedel sind sie! Wie sehr empören sie allen guten Geschmack und alles sittliche Gefühl!

Ein einziges unedles Bild kann oft, wie ein einziger durchschreyender Mißton die schönste Musik, die wohlthuendste Empfindung zerstören. Ein französischer Lobredner Rousseau's hatte seine Leser zu der gerührtesten Bewunderung gestimmt, und durch ein einziges unglückliches Wort geht auf einmahl der ganze Eindruck verlohren. Er sagt: „Man „lobt ihn nicht, man thut mehr, man weint, „und glühende Thränen drucken sein Lob in „die Schnupftücher aller gefühlvollen „Leser.“ Man erwartet: „und glühende „Thränen ätzen sein Lob in die Wangen al-

„ler gefühlvollen Leser,“ und findet statt dessen das unedle Schnupftuch.

Soll aber die Kunst alles Kleine und Gemeine verschmähen? — Das will ich nicht sagen; sie wird es aber zu veredeln wissen, wenn sie den Preis der Bewunderung verdienen will. Ist das Bild, das der Gegenstand darbietet, klein und geringfügig, so wird sie es mit großen Gedanken umringen, große Empfindungen daraus hervorgehen lassen, und es durch hohe Gesinnungen veredeln. Ein Glas Wasser ist ein kleiner Gegenstand; aber wie hat ihn Bossuet in seiner Leichenpredigt auf den Prinzen von Condé veredelt! „Dienet also dem unsterblichen Könige,“ sagt er, „dem Könige voll Barmherzigkeit, der euch „einen Seufzer und ein Glas Wasser, in „seinem Nahmen gegeben, höher anrechnen „wird, als alle andere Könige alles das Blut, „das ihr in ihrem Dienste vergossen habt.“

Der andere Fehler, der der wahren Größe zur Seite geht, ist das Abentheuerliche und der Schwulst. Das Abentheuerliche ist die unnatürliche, der

Schwulst die falsche Größe. Das Erstere ist in den Bildern, den Handlungen, den Gesinnungen und den Empfindungen; das Letztere beleidigt den Geschmack in den Gedanken und dem Ausdrucke. Es ist eine abentheuerliche Dichtung des Korans, wenn er uns das Gesicht des Engels Gabriel so groß schildert, daß seine Augen siebzig Tagereisen von einander entfernt sind. Der alte Roman von Carl dem Großen läßt den Roland in den ronzevalischen Thälern mit so abentheuerlicher Stärke schreyen, daß ihm der Hals zerplatzt.

Das morgenländische Genie, das sich nie bis zu dem Bilde der Schönheit und Grazie erhoben, und dessen Phantasie keine Zügel einer reifen und ruhigen Urtheilskraft kennt, weiß seinen Bildern keinen andern Reiz zu geben, als den sie für das Staunen des unbelehrten Menschen von dem Ungeheuern erhalten. Aus dem Oriente kam dieses Abentheuerliche in den Bildern, den Sitten und den Gesinnungen zu uns, und fand, in unsern Ritterromanen, bey Menschen von ähnlicher Cultur, eine begierige Aufnahme.

Das ist überall das Schicksal des Großen; wo sich die Phantasie ihm allein und ohne die Zucht der Vernunft überläßt, da ist es in Gefahr, abentheuerlich zu werden. Nur die Vernunft erhält es in den Schranken des Natürlichen; und sie verschönert es, indem sie es ihren Gesetzen unterwirft. Ein stoischer Philosoph, der mehr über die Tugend declamirt, als sie übt, treibt die Größe seines Weisen bis in das Abentheuerliche. Er vergißt in dem Fluge seiner gewaltsam gespannten Phantasie die Natur. Die Empfindung sagt uns, daß die Schmerzen, die Folter, der Tod Uebel sind, die uns die Vernunft um höherer Pflichten willen bisweilen zu übernehmen gebietet. Das ist wahre Größe, und die Wahrheit dieser Größe giebt den hohen Gesinnungen des großen Mannes, der sich seiner Pflicht aufopfert, die ehrwürdige Schönheit, die ihm unsere Liebe und Bewunderung erwirbt. Wenn das so ist, wenn die empfindliche Natur des Menschen die Schmerzen scheut, wenn der Mensch aus Naturinstinct das Leben lieben und den Tod fürchten muß; so ist das

Gemählde, das Seneka von seinem Weisen in folgenden Worten macht, abentheuerlich: „Was sollen diese Geißeln, mit scharfen Spi„tzen bewaffnet? diese Folterbänke? diese „Werkzeuge der Peinigung? Wie? ist es wei„ter nichts als Schmerz? Das hat nichts zu „bedeuten! das ist Kleinigkeit! Was bedeu„ten dieses Schwert? dieses Feuer, diese „Henker, die um mich her schnauben? Wie? „gilt es weiter nichts, als Sterben?“

So abentheuerlich ist die Verachtung des Todes in unsern alten Romanen, worin ein tapferer Ritter den Handschuh seiner Dame aus einer Löwengrube hervorholen muß. Wenn uns das jetzt mit Widerwillen erfüllt, so verdanken wir es der gebildetern Vernunft, die auch der ästhetischen Größe ihre Grenzen bestimmt, worin sie gefallen kann.

Der Schwulst ist die falsche Größe in den Gedanken und in dem Ausdrucke. Die falsche Größe ist keine Größe; sie scheint es nur. Diesen Schein glaubt ihr der ohnmächtige und geschmacklose Kopf dadurch zu geben, daß er seinen kleinlichen Gegenstand in den

leeren Pomp hochtönender Worte kleidet. Allein er verfehlt seinen Zweck; die Kleinheit des Körpers wird durch die Stelzen, die ihn heben, und den Talar, worin er verschwindet, — die Kleinheit des Stoffs durch den Contrast mit der Aufgeblasenheit des Ausdrucks — noch sichtbarer.

Die ärgste Art des Schwulstes ist der erhabene Unsinn, den die Engländer Bombast und die Franzosen Phöbus zu nennen pflegen. Er besteht aus ungereimten Gedanken, aus Begriffen und Bildern, die sie selbst zerstören und nichts zu denken zurücklassen. Man glaubt etwas Großes zu denken, und denkt nichts; man kauet, wie Sancho Pansa sagt, mit leerem Munde. Solche Ausbrüche des Unsinns sind nur in einer Verwirrung des Geistes denkbar, wie die, worin Phöbus Apollo die Pythia ihrer Sinne beraubte. Was denken Sie sich bey folgender Beschreibung von dem Abnehmen des Wassers nach der Sündfluth?: „Doch als sich diese Fluth in ihrer eigenen Tiefe ersäuft hatte, ließ sie einen „feuchten und schlüpfrichen Boden zurück."

Wie konnte ein Dichter, wie Dryden, in solchen Unsinn verfallen, wenn er sich nicht gewaltsam zu etwas außerordentlich Großem begeistern wollte?

Der Schwulst, der aus der Vergesellschaftung großer Umgebungen mit kleinlichen Gegenständen entsteht, ist bloß lächerlich; er ist daher in den niedrigen Werken der lachenden Muse eine reiche Quelle des Burlesken. Was kann lächerlicher seyn, als wenn ein Schüler von seinen Fortschritten in der Grammatik in der prächtigen Sprache redet, womit Cicero seine Rettung des römischen Staats oder die Siege des Pompejus erhebt? Und das war die Beredtsamkeit, mit welcher unbekannte staubichte Schulgelehrte in den Zeiten, wo man die Alten noch in ihrer eigenen Sprache nachahmte, die größten Muster des römischen Alterthums zu erreichen glaubten.

Es giebt aber noch eine feinere Art des Schwulstes, die schwerer zu vermeiden ist, und von der auch große Schriftsteller nicht

frey sind. Sie kömmt selbst bey den vorzüglichsten Genies vor, die bey den ersten Schritten in dem Uebergange zu der höhern Cultur die Anführer sind. In diesem Zeitraume ist Größe und Kraft der hervorstechende Charakter der besten Geisteswerke. Es ist natürlich, daß der Dichter, der einmahl zu diesem großen und feyerlichen Tone gestimmt ist, alles Gemeine, wenn es auch noch so sehr das einzige Wahre und Natürliche ist, wenn es der Gegenstand, der Gemüthszustand, die Situazion auch noch so laut fodern, durch große Bilder, oder wenigstens durch ausgedehntere Töne heben zu müssen glaubt. So erkläre ich es mir, wenn ich sehe, daß Aeschylus den Rauch den Sohn des Feuers, den Staub den Bruder des Schlammes, Dante den Reif die Schwester des Schnees, l'imagine della sua bianca sorella, nennt. Zu Moliere's Zeiten nannte man diese Art des Schwulstes das Kostbare, das der spottende Witz dieses scharfsinnigen und geschmackvollen Sittenmahlers durch eine getreue und kräftige Darstellung in seinen Précieuses ri-

dicules auf der Schaubühne dem öffentlichen Gelächter Preis gab.

Das sind purpurne Lappen, die dem Auge einer reifern Urtheilskraft so wehe thun, weil sie zwar glänzen, aber die schöne Einheit der Farbe zerstören und der Wahrheit der Empfindung fremd sind. Hat es ihnen nicht immer auch geschienen, daß Shakespeare in der schönen Scene, worin Julie und Romeo über den Anbruch des Tages streiten, die Julie nicht mußte sagen lassen?

It was the nigthingale, and not the lark,
That pierc'd the fearful hollow of thine
ear.

Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Was deines Ohrs furchtsames Hohl durchdrang.

Es ist ein Flecken, aber solche Flecken kann nur der Geschmack vermeiden, und dieser ist in einer Zeit, wo das Genie nur immer auf das Große ausgeht, noch nicht rein und sicher genug, um es von allen Klippen des Schwulstes fern zu halten.

Funfzigster Brief.

An die Frau von Drivers.

Das Ideale.

— Nachdem Du selbst wieder die Feder ergriffen hast, meine liebe Julie! so können wir nun unsern Briefwechsel da fortsetzen, wo ihn Dein Mann gelassen hat. Wir kommen ohnehin jetzt auf Gegenstände, mit denen sich angenehmere Aussichten eröffnen, und die ganz vorzüglich vor den Richterstuhl der weiblichen Phantasie und des weiblichen Herzens gehören; denn es wird von dem Idealen und dem Interessanten die Rede seyn.

Beydes gehört so eigentlich zu dem Wesen der Kunst, daß ohne sie gar keine schöne Kunst, so wie keine Wirkung derselben denkbar ist.

Wenn wir uns von dem Ueberdrusse des Gewirres, worin uns alltägliche Bedürfnisse, Lagen und Umgebungen abstumpfen, in den Spielen der Musen erholen wollen, so be-

finden wir uns am wohlsten unter den Ideen, die von dem Wirklichen am entferntesten sind, und uns eben dadurch am wenigsten daran erinnern. Hier glauben wir uns am besten zu genießen, weil wir uns unter unsern eigenen Schöpfungen befinden, und ohne alle Eindrücke, die uns die Wirklichkeit aufdringt, in einer erdichteten Welt mit den Bildern unserer Phantasie spielen.

Schon diese Freyheit unserer entfesselten Kräfte macht uns das Land der Ideale zu einem zauberischen Aufenthalte. Wie muß es aber erst dann seyn, wenn dieses Land unter der Aufsicht der Kunst steht, wenn die Vernunft darin regiert, ohne zu befehlen, und die Phantasie gehorcht, ohne ihre Abhängigkeit zu fühlen.

Wir unterhalten uns also um unsers Vergnügens willen mit Idealen. Um aber die Arten und Grade des Vergnügens, das sie uns gewähren, genauer zu bestimmen, und uns zugleich die Beantwortung einiger Fragen über ihr Wesen und ihren Werth, über welche bisher die Kunstphilosophen unter ein-

ander streitig gewesen sind, vorzubereiten, wird es nicht überflüssig seyn, etwas über die Bedeutung des Wortes Ideal selbst voranzuschicken.

Dieser Kunstausdruck hat, seitdem er aus der italienischen Kunstsprache zu uns herüber gekommen ist, mehrere Veränderungen erlitten, die seinen Gebrauch und Sinn nicht wenig unsicher machen.

In der neuesten Bedeutung umfaßt er Alles, was sich die Phantasie selbst erschafft, alle Bilder, welche die Seele nicht durch die Sinne erhält, und die den wirklichen Gegenden nicht in Allem ähnlich sind. So gebrauchen ihn die Aesthetiker, welche das Ideale der Wirklichkeit entgegensetzen.

Das Vergnügen, das uns die Ideale nach dieser Ansicht gewähren, das verschaffen sie uns schon durch den bloßen Genuß der Freyheit, womit wir dem Spiele unserer Phantasie zusehen, und durch das Gefühl, durch keine Eindrücke in unserm Ideengange eingeengt zu seyn. Wir wissen es sehr wohl, daß diese Bilder unserer Träumereyen keine Wirklichkeit

haben; wir nennen sie eben darum bloße Ideen und unwirkliche Ideale: allein gerade das macht sie uns alsdann so willkommen, wenn wir uns von einer geisttödtenden Wirklichkeit loszumachen streben, von der wir uns von allen Seiten gedrängt fühlen. In dieser Stimmung greift selbst der geistreiche Mann nach dem abentheuerlichsten Mährchen der blauen Bibliothek oder des Feenkabinets; er will darin nichts weiter finden, als was nur nicht die ihn umgebende Welt ist; das ist ihm genug.

Eine Stufe höher als diese Ideale stehen die eigentlichen Kunstideale, oder die, welche die Kunst geflissentlich nach ihren bestimmten Zwecken der Einbildungskraft vorführt. Diese Kunstideale müssen nun zwar von der einen Seite von der Wirklichkeit merklich abweichen, weil sie einem Kunstzwecke untergeordnet sind; von einer andern aber nähern sie sich ihr wieder dadurch, daß sie Kunstwahrheit haben müssen, und nicht ohne alle die vernünftige Verknüpfung seyn können, wodurch sie der Natur ähnlich werden.

So weit diese Geschöpfe der Kunst Ideale sind, können sie bald schlechter, bald besser seyn als das Wirkliche. Der komische Dichter muß sie schlechter machen dürfen, wenn er nicht anders Lachen erregen kann. Aristoteles macht es ausdrücklich zu dem eigenthümlichen Charakter der alten Komödie, daß sie ihre Personen schlechter vorstellt, als sie in der Natur sind. So übertreiben Hogarth und der unerschöpfliche Erfinder der englischen Caricaturgemählde, die Dich bisweilen in den so launicht und sinnreich ausgeführten Nachbildungen des London und Paris belustigen, die Lächerlichkeiten ihrer Zeitgenossen ins Schlechtere. Wer wird auch selbst einem Moliere darüber einen Vorwurf machen, daß es vielleicht in der Wirklichkeit keine so verächtliche scheinheilige Betrüger und Geizige giebt, als sein Tartüffe und sein Harpagon? Sie sollten Gelächter erregen, und dazu mußten sie in Caricatur gezeichnet werden.

Will der Dichter uns für seine Personen durch Bewunderung und Rührung interessiren,

so müssen seine Ideale besser seyn, als sie in der Wirklichkeit sind, und der epische und tragische Dichter muß seine Ideale über den Maaßstab der gemeinen Wirklichkeit erheben dürfen.

Hier ist eine neue Quelle für das Vergnügen, das die Ideale gewähren, und diese besteht in einer größern Vollkommenheit, als die, welche wir in der gemeinen Wirklichkeit finden. Durch ihr Anschauen erhebt uns die Kunst zu einem höhern Genusse, indem sie uns aus der Sphäre der gemeinen Natur zu der Betrachtung des Größern und Vortrefflichern einladet.

Es kann ein Einwurf gegen diese letzte Art der Kunstideale scheinen, daß es Werke der redenden und bildenden Künste giebt, die eine nackte gemeine Wirklichkeit darstellen und die wir gleichwohl mit Vergnügen betrachten. Wir verweilen nicht ohne Wohlgefallen bey Gemählden von Werkstätten, Küchen und Bauerschenken; wir sehen sie auf der Schaubühne, wir lesen ihre Beschreibungen, und wir sehen und lesen sie nicht ohne Vergnügen. Hier scheint uns die Kunst so ganz in die Wirk-

lichkeit zu versetzen, daß uns auch nicht die Wirkung eines Ideals überhaupt übrig gelassen wird, — die nämlich, bey dem Kunstwerke die gemeine Natur zu vergessen.

Die Kunstphilosophie scheint auch diese Art schöner Werke so wenig zu verwerfen, daß sie ihr vielmehr in ihrer Classification eine eigene Gattung anweiset. Sie ordnet sie zwischen die tragische und komische Gattung unter dem Nahmen der mimischen. Wenn die erstere ihre Gegenstände veredelt, die zweyte sie verschlechtert, so stellt sie die mimische Kunstgattung weder besser noch schlechter dar, als sie in der wirklichen Natur sind. Ein Küchenstück, eine Werkstätte haben unter den Gemählden gerade einen desto größern Werth, je getreuer sie von der Natur abkopirt scheinen. Die dramatische Darstellung eines gewöhnlichen Besuches, eine gemeine Conversationsscene, so wie jede Darstellung der Sitten und Handlungen des gemeinen Lebens, gefällt desto mehr, je mehr wir darin die lebendigste Wirklichkeit erkennen.

Man müßte seiner eigenen Erfahrung wi-

derſprechen, wenn man das leugnen wollte. Allein es folgt nicht, daß dieſe mimiſchen Darſtellungen, weil ſie das gemeine Leben abbilden, in keinem Sinne des Wortes Ideale ſind. Sie ſind zuvörderſt bloß dazu da, unſere Phantaſie durch die Bilder, die ſie ihr darbieten, in ein leichtes Spiel zu ſetzen, durch welches der Kreis der Gedanken und der Wirkſamkeit, den uns die Gegenwart aufdringt, durchbrochen wird. Wir überlaſſen uns dabey einer Reihe von Betrachtungen, in die wir uns freywillig eingelaſſen haben, und die wir freywillig wieder können fahren laſſen, ſobald ſie uns läſtig wird.

Wenn uns hiernächſt die gemeine Natur, die die mimiſche Gattung darſtellt, uns an die Wirklichkeit erinnert, ſo iſt es doch nicht die Wirklichkeit des gewohnten Kreiſes unſerer Umgebungen, nicht der Kreis der alltäglichen Menſchen, mit denen wir leben müſſen, der Sorgen, die uns drücken, und der Geſchäfte, die uns aus uns herausziehen.

Was endlich auch die Wirklichkeit mag Abſtumpfendes und die Erinnerung daran Wi-

driges haben, so ist sie doch hier nur in der Nachahmung vor unsern Augen, und in dieser ist ihr Bild in ein solches mildes Licht gestellt, das uns nur das sehen läßt, was sie Angenehmes enthält.

Freylich wird uns diese geringere Art von Idealen nicht mit der Wonne erfüllen, worin sich unser Geist bey dem Anschauen hoher poetischer Ideale zu verlieren pflegt. Diese sind es daher auch, welche wir vorzüglich meinen, wenn wir von Kunstidealen reden.

Einundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Ideale.

Fortsetzung.

— Die Kunstideale waren mimische, oder solche, die nicht über die gemeine Natur sind, ernsthafte oder tragische, und lächerliche oder komische. Die ernsthaften sind über die gemeine Natur erhaben. Zu ihnen gehört das Ideal der Schönheit, und in diesem Sinne ist das Wort Ideal in die Kunstsprache eingeführt und ein Eigenthum der Aesthetik geworden. Ein ästhetischer Kenner der alten Kunst, wie Winkelmann, erkennt in dem Antiken das Ideal der Schönheit.

Danach erblicken wir die ideale Schönheit nur in den Werken der bildenden Künste, und zwar vorzüglich derer, welche den Grundstoff ihrer Gebilde aus der bekannten Natur ent=

lehnen, in der plastischen Kunst und in der Mahlerey. Von diesen gilt, was ein Alter *) sagt: „Die Künste streben nach dem Schönsten.“

Wie bringen aber die Künste das Schönste hervor? — Nehmen sie es aus der Natur oder müssen sie es dichten? und wenn sie es dichten, wie dichten sie es?

Daß sie es nicht bloß der Natur nachzeichnen können, darauf führt schon der Ausdruck: Ideal. Denn der führt auf ein Bild, das allein in der Idee sein Bestehen hat, wovon also das Original in der Natur nicht vorhanden ist. Ja selbst, daß der Zweck, nach welchem die Künste streben, das Schönste ist, führt auf ein Bild, das in der Wirklichkeit nicht gefunden werden kann.

Die Natur, wie ich schon bemerkt habe, arbeitet auch für unsern Nutzen, nicht bloß für unser Vergnügen; sie geht also nicht auf das Schöne, noch weniger auf das Schönste aus. Selbst da, wo die Natur das Schöne

*) Maximus Tyrius, Abh. VII.

hervorbringt, wirkt sie doch nicht das Schönste. Ihr Wirkungskreis ist so unermeßlich im Großen und so unergründlich im Kleinen, ihre Zwecke sind so unendlich mannichfaltig in einander verschlungen, ihre Mittel so unerschöpflich, und Beides, Zwecke und Mittel, von so unendlich vielen Seiten einander bis zu dem höchsten Zwecke untergeordnet, daß überall die Aufopferungen und Einschränkungen des Schönen in keinem Theile das Schönste zulassen, um den höchsten Zweck des vollkommensten Ganzen nicht zu verfehlen.

Aber heißt das nicht die Natur, das Werk des unendlichen Verstandes herabwürdigen, wenn wir sie so dem Werke des menschlichen Künstlers nachsetzen? — Nichts weniger! Denn die Natur ist noch immer von so vielen Seiten über die Kunst erhaben.

Die bildenden Künste haben zuvörderst nur Einen Zweck, das Vergnügen, und ihre Mittel sind beschränkt; die Natur verbindet unendlich viele und mannichfaltige Zwecke und Mittel mit einander. Die Künste streben hiernächst nur nach der Schönheit der äußern

Form, in den Werken der Natur webt die immer rege Kraft eines thätigen Geistes; die Werke der Kunst sind nur schwache Schatten, die Werke der Natur haben Wesen; die Werke der Kunst stellen nur den Schein dar, die Werke der Natur den Körper selbst; jene sind todte Gestalten, die höchstens das Leben nachahmen, diese sind nie versiegende Quellen von Bewegung, von organischem, thierischem, vernünftigem und sittlichem Leben.

Zu Allem diesem kömmt noch ein Vorzug, der einen unermeßlichen Vortheil auf die Seite der Natur bringt, und dieser besteht in der unaufhörlichen und ununterbrochenen Veränderung der Ansichten der Natur. Die Kunst kann nur Einen Moment, nur Eine Ansicht darstellen; die Natur ist in jedem Augenblicke und bey jeder Ansicht anders. Eine Gegend ist nicht blos des Morgens, des Mittags und des Abends anders beleuchtet; ihre Schatten- und Lichtparthieen sind mit jedem unmerklichen Fortrücken der Sonne, mit jeder Erheiterung oder Verdichtung der Luft durch Dünste, mit jedem Gange der Wolken in steter Bewegung

und bieten dem Auge in jedem Momente einen neuen Anblick dar. Eben so oft ändert die Scene durch jede Bewegung des Zuschauers, insonderheit in den gebirgigen Gegenden und auf einem ungleichen Boden. Jeder Schritt, jede Bewegung des Kopfes und der Augen eröffnet eine neue Perspective und stellt uns eine immer ändernde Schöpfung dar. Die Kunst kann also immer die Natur durch ihre idealischen Formen übertreffen, das Vergnügen, das ihr inneres Leben und ihr unaufhörlicher Wechsel gewährt, kann sie doch nicht erreichen.

Wenn nun aber die Arbeit der Natur nicht auf das Schönste in den Formen geht, so kann die Kunst auch dieses der Natur nicht bloß nachzeichnen, sie muß es selbst dichten. Wie dichtet sie es aber? Dichtet sie ihre Ideale, indem sie die verschiedenen Grundzüge des Schönen, die in der Natur über viele Individuen ausgestreuet sind, sammelt und in ein Ganzes vereinigt, das nun ein Schönstes ist, weil es alle zerstreuete Schönheiten in Einem zusammenfaßt?

Das scheint ein sehr natürlicher Gedanke,

und es ist daher kein Wunder, daß er von jeher so allgemeinen Beyfall gefunden hat, zumahl da er in dem Verfahren manches gewöhnlichen Künstlers seine Bestätigung zu finden scheint. Der oben angeführte Alte *) sagt: „So bilden die Künstler ihre Statuen, „Sie schaffen Eine fleckenlose, vollkommene „und harmonische Schönheit, indem sie alles „Schöne aus den vielen einzelnen Gegenständen sammeln und es kunstmäßig in Eine Darstellung neben einander stellen.“ Er schließt daraus: „daß man daher auch keinen Körper „finden werde, der in der That einer Bildsäule ähnlich sey.“ Eben so läßt Lucian das Ideal seiner Venus entstehen. Man muß also zu seiner Zeit allgemein angenommen haben, daß das Ideal der Schönheit aus der Sammlung und Vereinigung der in der Natur zerstreueten schönen Theile zusammengesetzt werde.

Diese Meinung, so scheinbar sie ist, hat indeß so viel gegen sich, daß man ihr, nach

*) Maximus Tyrius. Ebend.

sorgfältiger Prüfung, unmöglich beytreten kann. Es ist gar nicht denkbar, daß ein Ideal von Schönheit durch die Vereinigung einzelner schöner Theile, die in der Natur zerstreuet sind, könne zusammengesetzt werden. Es ist vergeblich, zu hoffen, daß man eine vollkommene weibliche Schönheit zu Stande bringen werde, wenn man die Züge von drey schönen Weibern oder von so vielen als man will, in Eine zusammenträgt. Hier sind meine Gründe:

1. Man setze, daß man aus dem einen schönen Gesichte die Stirn, aus dem andern die Augen, aus noch andern die Nase, den Mund, das Kinn u. s. w. nehmen wollte; so fragt es sich: werden diese Theile auch zu einander passen? Das, was allen diesen einzelnen Stücken in dem Gesichte, woraus sie genommen sind, ihre Schönheit gab, war gerade ihre Harmonie mit den übrigen zu einem schönen Ganzen.

2. Hiernächst ist in der Natur, wie wir eben gesehen haben, keine Form im höchsten Grade schön. In der Natur ist Mannichfal-

tigkeit und Veränderung; das höchste Schöne ist einzig, und eben darum ist das höchste Ideal der Schönheit von jeder Form ewig und unveränderlich. Dies fühlt selbst der Künstler, der sein Ideal aus der Natur zu sammeln glaubt, nur daß sein Gefühl dunkel auf sein Verfahren wirkt. Indem er das Schöne in einem Ganzen bloß nachzuzeichnen glaubt, giebt er ihm unvermerkt, bald durch Vermehrung, bald durch Verminderung, eine Form, die es dem Ganzen anpaßt und zugleich zu dem höchsten Schönen erhebt.

3. In der Natur sind die schönen Formen nicht leblos und ohne Bewegung, wie in den Werken der Kunst. Sie sind die Hüllen einer lebendigen Kraft; auf ihren Zügen webt ein thätiger Geist, athmet ein steter Wechsel der Empfindung bis zu der zartesten und feinsten in ihren Arten und Graden. Diese Formen sind also nie ganz rein, nie ohne Mischung von Ausdruck. Dieser Ausdruck, so süß und rührend er seyn mag, trübt aber immer um etwas das reine Licht, das allein von der idealischen Schönheit ausgeht. Die

vollkommenste Schönheit in Thränen ist das Interessanteste, was ein feines Gefühl berühren mag, aber es ist nicht das Schönste, was die Phantasie schafft.

Wie dichtet also die Phantasie das Ideale der Schönheit, wenn sie die Züge dazu nicht aus der Natur sammelt? — Das Ideal der Schönheit ist die Schönheit in ihrem Wesen, und der menschliche Geist schafft es, wie er die Wesen aller Dinge schafft. Es ist die Idee der Schönheit, wie sie in dem göttlichen Verstande ewig und unveränderlich ist. Sie wird durch die Natur geweckt, diese Idee; aber der Verstand denkt sie als Form zu dem Begriffe, den sie versinnlichen soll, und wozu das Bild in der Phantasie hervorgeht.

Die Griechen fanden dieses Ideal durch Versuche, indem sie das Bild ihrer Phantasie, dem ein Bild in der Natur sich mehr oder weniger näherte, immer mehr zu der Form des Verstandes erhoben, bis alles Endliche, Begrenzte und Unreine des Einzelnen und Wirklichen sich verlor und die reine Form des Wesens dastand. Was sie durch diese Ver-

suche aus sich selbst schufen, und in den Werken darstellten, die wir als Ideale der Schönheit unter den Antiken bewundern, das können wir nur ihren Antiken nachahmen. Darum sprechen uns auch die Verehrer der alten Kunst den Kunstsinn ab, der in dem Künstler wohnt, welcher das, was ein Anderer nur nachahmt, selbst gefunden hat, und eben darum auch die Handgriffe besitzt, womit er es besser darstellen kann.

Zweyundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Ideale.

Fortsetzung.

— Ich dachte es wohl, meine Julie! daß Dir in meinen Gedanken über den Ursprung des Ideals der Schönheit Vieles werde dunkel und geheimnißvoll seyn. Wir sehen die Wirkungen des Genies, aber seine innere Werkstatt ist uns verborgen. Es wirkt mit einer geheimen Kraft, und diese verbirgt gerade bey den Schöpfungen das undurchdringlichste Dunkel, in welchen der schaffende Verstand des Menschen dem Schaffen der Gottheit am nächsten kömmt.

Vielleicht werde ich mich indeß etwas verständlicher machen, wenn ich noch die Frage, wie die Griechen ihre Ideale der Schönheit fanden, ausführlicher zu beantworten suche.

Man hat schon lange gefragt: Warum er-

schien den griechischen Künstlern das Ideal der Schönheit, und warum können die Neuern es ihnen nur nachahmen? Die gewöhnliche Antwort, mit der man sich seit Winkelmannen immer befriedigt hat, ist: „Sie nahmen das Ideal der menschlichen „Schönheit aus dem Anschauen des Nackten, „wozu sie in ihren gymnastischen Spielen Ge„legenheit hatten.“

Gegen diese Erklärung der Sache erheben sich so viele und so offenbare Schwierigkeiten, daß man sich wundern muß, wie sie Niemanden aufgefallen sind. Wenn der menschliche Körper unsern Künstlern verhüllt ist, so ist es doch das Gesicht nicht; warum nehmen sie das Ideal der Schönheit nicht aus diesem Theile der Natur, dessen Anschauen ihnen vergönnt ist? — Woher nahmen die griechischen Künstler ihr Ideal von dem weiblichen Körper, da das weibliche Geschlecht an ihren Kampfspielen nicht Theil nahm? und wenn die Gefälligkeit ihrer Hetären ihnen diesen Anblick gewährte, so wird er unsern Künstlern in den lebendigen Modelen des männlichen und

weiblichen Geschlechts in den Kunstakademieen nicht versagt; warum sehen sie da nicht das Ideal der Schönheit ab, das die griechischen Künstler ihren Kämpfern und Hetären absahen?

Die griechischen Künstler müssen also wohl ihr Ideal selbst gefunden und nicht abgesehen haben. Das wird dadurch um Vieles begreiflicher, daß der epische und dramatische Dichter seine ästhetischen Ideale selbst finden muß. Denn wo kann Voltaire sein Ideal der eifersüchtigen Liebe in der Person des Orosman, wo Moliere seine Ideale des Scheinheiligen und des Geizigen in der Person eines Tartüffe und eines Harpagons abgesehen haben? Sie fanden sie selbst, indem sich ihr Verstand das Wesen der verliebten Eifersucht, der Scheinheiligkeit und des Geizes dachte; indem ihre Phantasie dieses Verstandeswesen personificirte und in Handlung setzte.

Daß der Anblick dieser Charaktere in der Natur ihren Verstand und ihre Phantasie zur Dichtung ihrer Ideale in Bewegung setzen

mußte, das erfodert der Gang der menschlichen Ideen; es vermindert aber den Antheil des Verstandes und der Phantasie an diesen Dichtungen nicht. Denn was anders als der denkende Verstand kann in den mit so vielen fremdartigen, gemischten, abweichenden und veränderlichen Umrissen der Dinge die wesentlichen und unveränderlichen Züge ihrer Gattung absondern und sie zu Einem Wesen verbinden; und was anders als die schaffende Phantasie kann diesem Wesen eine bleibende Form geben und sie in eine harmonische Bewegung setzen?

So war das Verfahren der griechischen Kunst in ihrer schönsten Periode; sie erhob vier weibliche Gestalten zu Idealen; die Jungfrau zur Diana, die Matrone zur Juno, die Hetäre zur Venus, die Männin zur Minerva; den Epheben zum Merkur und Apollo, und den Athleten zum Herkules.

Diese Vergleichung des Schönheitsideals mit den ästhetischen Idealen überhaupt führt uns auf die Frage: „ob es mehr als Ein

„Ideal der Schönheit gebe?“ und sie wird uns zugleich die Beantwortung derselben erleichtern.

Sie ist verschieden beantwortet worden, und das muß sie auch, je nachdem man unter dem Ideal der Schönheit etwas Anderes versteht. Man kann nähmlich zuvörderst darunter die wesentliche Schönheit der menschlichen Gestalt überhaupt verstehen. Diese hatten sich die Griechen frühzeitig verallgemeinert; sie hatten sich von den schönsten Verhältnissen, Verbindungen, Biegungen und Abstufungen aller Theile und Glieder derselben ein allgemeines Bild entworfen, welches rein von allen beschränkenden Zügen, womit die Schönheit in dem Einzelnen gemischt erscheint, dem Künstler zum allgemeinen Typus des Schönen diente. Versteht man diesen allgemeinen Typus unter dem menschlichen Schönheitsideale, so kann es nur Eines seyn. Denn eine jede Art von Dingen kann nur Ein Wesen haben, und das Höchste in jeder Art der Vollkommenheit ist Eins. Versteht man aber hiernächst darunter die

spezifische Schönheit eines jeden Charakters, so muß es mehrere Schönheitsideale geben; versteht man endlich den höchsten Grad der spezifischen Schönheit eines Charakters darunter, so ist wiederum nur Ein Ideal der Schönheit von jedem möglich; denn das Schönste und Vollkommenste ist einzig. Es giebt ein Ideal für die Schönheit der weiblichen Würde, ein Ideal für die Schönheit des weiblichen Liebreizes; eines für die ernste, eines für die schüchterne Jungfräulichkeit; aber nur Eine Juno, nur Eine Venus, nur Eine Minerva, nur Eine Diana; von jeder ist nur Ein Schönheitsideal denkbar. Eben so ist das Ideal der weiblichen Schönheit ein anderes, als das Ideal der männlichen, und unter diesen das Ideal der männlichen Majestät ein anderes, als das Ideal der jugendlichen Anmuth; von dem erstern ist nur Ein höchstes im Jupiter, und von dem letztern nur Ein höchstes in dem Apollo möglich.

Du siehst hier, meine Julie! die geistigen und sittlichen Vollkommenheiten, welche uns

die christliche Theologie in einem einzigen höchsten Wesen anbeten lehrt, unter mehrere Gottheiten vertheilt. Das ist allerdings mit der Wahrheit einer reinen Vernunftreligion ganz unvereinbar; aber der Kunst ist es sehr willkommen. Nichts ist vielleicht dem glücklichen Idealisiren der Schönheit in der griechischen Kunst günstiger gewesen, als die Mythologie einer polytheistischen Religion, welche dem Künstler nicht bloß erlaubte, sondern ihn selbst nöthigte, für jeden Charakter einer geistigen und sittlichen Vollkommenheit das schönste Bild zu suchen.

Da dem Griechen in der schönsten Zeit seiner Cultur, wie ich Dir schon bemerkt habe, alle Beschäftigung des Geistes ein bloßes Spiel des Verstandes und der Phantasie war, so mußte sie es ihm gerade da am meisten seyn, wo er über die Natur erhabene Gedankenwesen zu bilden hatte, und niegesehenen höhern Naturen eine Form geben sollte, der kein anderes Gesetz vorgeschrieben war, als einen gegebenen geistigen und sittlichen Charakter in dem angemessenen Ideale der höchsten Schön-

heit zu versinnlichen. Wie vollkommen er das geleistet habe, ist uns selbst noch in den wenigen Ueberresten der alten griechischen Kunst sichtbar.

Das Schönheitsideal der alten griechischen Kunst war also die Schönheit der menschlichen Gestalt im Allgemeinen ohne alle die Beschränkungen, mit denen sie in dem Einzelnen erscheint. Erst in den spätern Zeiten stieg sie von dem Streben nach der allgemein höchsten Schönheit der Formen allmählig zu dem Streben nach der genauesten Wahrheit der Nachahmung herab, bis endlich Lysistratus, der Bruder des berühmten Lysippus unter dem Alexander die Treue der Nachahmung so weit trieb, daß er das Gesicht an den Personen selbst in Gyps abformte. So war bey den Griechen das allgemeine Schönheitsideal vor dem Bildniß des Einzelnen vorhergegangen.

Dieser Weg scheint auf den ersten Anblick dem Gange der Natur gerade entgegengesetzt zu seyn. Der Mensch, sagt man, fängt seine Erkenntniß mit dem Einzelnen an, und

steigt von da zu dem Allgemeinen hinauf. Das scheint so; aber ist es auch so, und ist es so in dem Verfahren der zeichnenden Künste? Die ersten Gegenstände, woran der Mensch seine Erkenntniß zu entwickeln beginnt, sind zwar allerdings einzelne Dinge; aber das, was er daran erkennt, ist Anfangs bloß das Allgemeine, nicht das, was zu seiner Individualität gehört. Diese Wahrheit bewähret sich ganz vorzüglich an dem Entstehen des griechischen Schönheitsideals. In den ersten Zeiten der Kunst war bey den Griechen das Bild das, was es bey den Aegyptiern immer geblieben ist, eine hieroglyphische Schrift, die den Mangel der Buchstabenschrift ersetzte. Daß Abbildungen, welche eine solche Bestimmung hatten, nur die gröbsten und allgemeinsten Züge der menschlichen Gestalt nachzuahmen brauchten, ist natürlich. Aber eben so natürlich war es auch, daß die zeichnende Kunst bey solchen allgemeinen Zügen stehen blieb, als sich die hieroglyphischen Zeichen bey den Griechen zu eigentlichen Bildern erhoben. Aus diesen trat endlich das Schön-

heitsideal hervor, als man anfing daran zu denken, wie man den menschenähnlichen Göttern die Gestalt höherer Naturen geben könne. Die Dichter hatten das Göttliche derselben in ihre höhern Kräfte, in ihre Handlungen und Bewegungen gelegt; wie sollten aber die bildenden Künste dieses Göttliche versinnlichen? Sie stellten es durch die höchste idealische Schönheit der Gestalt dar.

Man hat deswegen, wie ich Dir vorhin sagte, den griechischen Künstlern einen höhern Kunstsinn beygelegt. Wenn man darin Recht hat, so muß man wenigstens, um gegen die neuern Künstler gerecht zu seyn, gestehen, daß diese weniger von ihren Umgebungen, und vorzüglich von ihrer Religion begünstigt wurden, als ihre griechischen Muster.

Ich glaube indeß, man kann in der Rechtfertigung der modernden Kunst noch etwas weiter gehen: man kann behaupten, daß sie eine andere idealische Natur, wozu sie die Elemente um sich herum fand, mit eben so vielem Genie benutzt habe, als die Griechen die ihrige.

Dreyundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Ideale.

Fortsetzung.

— Um mich über das, womit ich meinen letzten Brief schloß, deutlicher zu erklären, muß ich mich, meine beste Julie! über das, was ich eine idealische Natur nenne, etwas ausführlicher verbreiten.

Zu dieser idealischen Natur gehört zuvörderst das Schönheitsideal der menschlichen Gestalt, und von diesem habe ich Dir bisher nur allein gesprochen. Es gehört aber außerdem noch das Schönheitsideal der übrigen organischen Natur des Pflanzenreichs sowohl als des Thierreichs dazu. Auch in den Idealen dieser geringern Wesen ist es immer ein sinlich-vollkommener Charakter, der in einem idealisch-schönen Bilde aus einem von beyden Reichen dargestellt wird; in dem idea-

lisch-schönen Löwen der Charakter des edeln Muthes, in dem idealisch-schönen Rosse der Charakter der Kraft und Behendigkeit, so wie des Selbstvertrauens, das mit dem Gefühle seiner Kraft verbunden ist; in der idealisch-schönen Eiche der Charakter der Stärke, in der Pappel der Regbarkeit, in der Palme der schlanken Zierlichkeit.

Wenn man fragt: ob es auch eine idealische Schönheit für die Werke der architektonischen Kunst im weitesten Sinne gebe, so muß ich sagen: warum nicht? Und ich werde um die Bestimmung des idealisch-Schönen in dieser Kunst nicht verlegen seyn. Das, was uns an die gemeine Wirklichkeit bey dem Anblicke ihrer Werke erinnert, ist die Wahl ihrer Gestalt zu dem bloßen gemeinen Gebrauche. Durch eine Form, die von einer solchen Bestimmung abweicht, und bloß um ihrer höchsten Schönheit willen gewählt ist, wird meine Phantasie aus der gemeinen Natur in eine idealische hinübergeführt. So ist auf einem holländischen Gemählde, welches den Loth mit seinen Töchtern vorstellt, der gemei-

ne Weinrömer ein sichreres und bequemeres Trinkgefäß: aber schon wegen dieses Nutzens und seines alltäglichen Gebrauchs führt es mich in die gemeine Natur; die schöne Form der unbequemern aber nur zu Götterfesten bestimmten schönen Trankopferschale hebt meine Phantasie in eine idealische Welt.

Eben so wird sich die idealische Schönheit in den Werken der griechischen Tempel bestimmen lassen. Sie sind Wohnungen der seligen Götter, und nichts deutet in ihrer idealischen Form auf ein Bedürfniß gemeiner Naturen.

Mit dem idealisch-Schönen in den Gestalten harmoniert endlich auch das Ideale in der Sprache. Sie bewegt sich in dem lebendigen Rhythmus des Verses, und wir hören ihre höchste Schönheit in der Musik des Gesanges. So ist sie in den Werken der epischen und dramatischen Dichtkunst; so harmoniert sie durch ihre höchste Schönheit mit der idealischen Schönheit der Handlung und der handelnden Wesen.

Aus allen diesen Bestandtheilen ist die idealische Natur der Kunst zusammen-

gesetzt. Gestalt, Charakter, Handlung, Wohnung, Geräth, Sprache, Bewegung, Alles ist in ihr ein Ideal der Schönheit.

Aber diese idealische Natur ist eine andere in der alten griechischen Kunst, und eine andere in der modernen. In der erstern ist ihre Schönheit sinnlicher, in der letztern unsinnlicher und sittlich-höher.

Es wird vielleicht nicht uninteressant seyn, die Veränderungen in der Cultur, der Denkungsart, dem Meinungssystem, den Gefühlen und den Ansichten der Dinge, welche die Revoluzion herbeygeführt hat, wodurch die alte Kunst in die moderne übergegangen ist, etwas näher zu betrachten.

Der Untergang des römischen Reichs, die Verwüstungen barbarischer Horden, die Zerstörung der Hauptstadt der Welt, des letzten Zufluchtsorts der sterbenden Kunst, hatte die schönen Ueberreste des Alterthums unter ihren Ruinen begraben. Rom war nur noch der Leichnam der prächtigsten und kunstvollsten Stadt der Erde. Das Genie war erloschen, und theils in die r o h e Barbarey der Sieger;

theils in die verfeinerte Barbarey des verächtlichsten Luxus der Besiegten verschlungen. Jahrhunderte hindurch schien alles Schöne der Kunst von dem Angesichte der Erde verschwunden.

Endlich ging, nach langer Nacht, die Morgenröthe des guten Geschmacks und eines reinern Gefühls für das wahre Schöne in Italien wieder auf. Man zog die Trümmern der alten Kunstwerke unter ihrem Schutte hervor, und der große Kosmus von Medicis und sein noch größerer Enkel, Lorenzo, stellten sie in ihren Gärten und Akademieen auf. Die Werke der griechischen und römischen Redner und Dichter wurden wieder aufgesucht, um das lange verloschene Genie von neuem zu entzünden.

Aber die Ideale der alten Kunst fanden in ihren andächtigsten Bewunderern eine Veränderung in der Religion, den Sitten, den Meinungen, die sie in eine ganz neue idealische Natur führte. Die griechische Religion war sinnlich, ihre Tugend roh, und ihr Schönheitsideal bloß für das körperliche Auge und

einen wenig geübten und verfeinerten moralischen Sinn berechnet. Diese Religion war aber untergegangen, und hatte einer unsinnlichen Platz gemacht, deren Theorie und Praxis durch die Gefühle der Mystiker und die Spekulazionen der Scholastiker war erwärmt, erhöhet, verfeinert und überspannt worden.

Die Religion der modernen Künstler war also eine übersinnliche von höherer Geistigkeit und Sittlichkeit, der moralische Sinn verfeinert und zu frommer Schwärmerey erhöhet; das ästhetische Ideal, wie das Schönheitsideal, mußte also andere Formen annehmen.

Die christliche Religion, welche die morgenländische Cultur mit der griechischen vereinigte, hatte die Religionsphilosophie des Morgenlandes und die übersinnlichen Ideen der Platonischen Philosophie von einer unsichtbaren überirdischen Schönheit aufgenommen, das einzige höchste Wesen ganz dem Gesichtskreise der Sinne entrückt, und die höhern Naturen, die dem Menschen am nächsten standen, waren aus himmlischer und irdischer Schönheit gemischt. Diese Veränderung des

religiösen und moralischen Sinnes äußerte ihre Wirksamkeit nicht bloß auf die Form, sondern auch auf den Stoff ihres Schönheits=ideals.

Nach dem Plato war die grobe Materie des menschlichen Körpers auf der Erde die Quelle und der Sitz alles Bösen. Ein solcher Körper mußte ein schlechter Abglanz der ewigen unvergänglichen Schönheit des Ideenreiches seyn. Um diese Schönheit dem innern Sinne vernehmlicher zu machen, durfte sie also nicht mehr von dem groben Schleier des irdischen Körpers verhüllt werden; ein geistiger Körper war allein das durchsichtige Gewand, worin die erhöhete Seele sich freyer bewegen, und durch dessen ätherisches Gewebe ihre übersinnliche Schönheit reiner durchschimmern konnte.

Dieses Ideal des himmlischen Lebens hatte Paulus zuerst in die christlichen Begriffe von dem höhern Zustande der Seligen gebracht. Er giebt ihnen einen himmlischen Leib *),

*) 1 Cor. 15, 40—44.

den er dem irdischen entgegensetzt, und nennt ihn, etwas sonderbar, einen geistlichen Leib: *) zum deutlichen Beweise, daß die morgenländische Philosophie von der Geistigkeit keine vollkommen reine Ideen hatte. Nach seiner Lehre lebten die seligen Geister in den ätherischen Himmelswohnungen mit einem verklärten Leibe, und in dieser verklärten Gestalt erschien die selige Clorinde ihrem geliebten Tankred im nächtlichen Traume.

Ed ecco in ſogno di ſtellata veſte
Cinta gli appar la ſoſpirata amica,
Bella aſſai più, ma lo ſplendor celeſte
L'orna, e non toglie la notizia antica.

T. Taſſo Gier, lib. C. XII. ſtr. 91.

Und sieh! im Traum erschien ihm die Ersehnte,
Von einem hellen Sternenkleid' umwallt,
Der Himmelsglanz, obwohl er sie verschönte,
Benahm ihr nicht die kenntliche Gestalt.

Gries.

*) 1 Cor. 15, 44.

So war das Schönheitsideal der höhern Naturen in Raphaels überirdischen Gestalten, wenn er sie, wie die heilige Jungfrau in ihrer Himmelfahrt, in einer Entzückung gesehen zu haben scheint.

Solche Werke könnten uns für die Ideale der modernen Kunst leicht parteyisch machen. Um also nicht ungerecht gegen die Ideale der alten Kunst zu seyn, müssen wir bemerken, daß die Vollkommenheit aller Schöpfungen der Kunst aus zwey Bestandtheilen zusammengesetzt sey, aus der höchsten Schönheit und der klärsten, reinsten und sichtbarsten Darstellung. Durch die Erhöhung des sittlichen Ideals erhielt die moderne Kunst einen Vorzug vor der ältern; die ältere wird aber immer den Vorzug der reinsten und sinnlichsten Darstellung vor der modernen behaupten. Denn Jupiter, Juno, Venus werden sich immer in der bestimmtesten Individualität darstellen, indeß die Wesen der christlichen Mythologie einen Charakter von Allgemeinheit haben, mit dem sie der Phantasie kein so bestimmtes Bild darbieten.

Vierundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Ideale.

Fortsetzung.

— Wenn die Religion so auf die Materie der modernen Kunst gewirkt hatte, so mußte die Revoluzion, die sie auf ihre Form hervorbrachte, noch allgemeiner seyn. Sie umfaßte das ganze ästhetische Ideal der epischen und dramatischen Kunst sowohl als der bildenden. Die Helden des Homer und der alten tragischen Bühne sind Ideale der Stärke, der Tapferkeit, der Behendigkeit, der körperlichen Schönheit und des rohen Muthes, und nichts anders sind ihre unsterblichen Götter. Wie ganz verschieden sind die Helden des heroischen Zeitalters in dem christlichen Europa! Die Helden der Kreuzzüge unter den Mauern von Jerusalem! Ihre Religion ist fromme Schwärmerey, und ihre Tugend überirdische Heiligkeit.

Dieses moderne Ideal konnte nun auch in den bildenden Künsten, weder in ihren Mitteln noch in ihren Wirkungen, ohne Einfluß bleiben. Wenn die Wirkung der idealischen Schönheit in der alten Kunst nur Ergötzen und Bewunderung war, so mußte sie in der modernen Kunst fromme Ehrfurcht und zärtliche Rührung seyn. Wer erkennt nicht die Verschiedenheit dieser Wirkungen in dem Bilde eines Jupiters und eines Christus, einer Venus bey dem getödteten Adonis, und einer heiligen Jungfrau, die über dem Leichname ihres göttlichen Sohnes weint?

Am meisten fällt dieser Unterschied an den weiblichen Schönheitsidealen in die Augen; es sey, daß die neuere Kunst sich an einem der Religion so interessanten Bilde, als das Bild der heiligen Jungfrau, am meisten geübt hat, oder daß der Charakter der jungfräulichen Reinheit und Unschuld, verbunden mit dem erhabensten Muttergefühl für ein göttliches Kind, eine ganz neue Schönheit erzeugt, oder daß sich die sanfte Schwärmerey in dem hold-

seligen Bilde der Weiblichkeit mit dem zartesten und schönsten Affecte ausdruckt. Kenner haben vor dem berühmtem Gemählde der Madonna del Pez Thränen der Bewunderung und der wehmüthigsten Rührung vergossen. Diese rührende Schönheit hat aber ein Bild der heiligen Jungfrau von der religiösen Sentimentalität, der heiligen Resignazion und dem sanften Staunen einer leidenden weiblichen Seele über himmlischen Gedanken, womit sie sich zur Geduld und Gottergebung stärkt.

Die dramatische Kunst erhielt noch ein neues ästhetisches Ideal der Sprache durch die moderne Musik. Diese hatte sich an dem Kirchengesange und an der modernen Romanze ausgebildet, als sie in das neuere Drama eingeführt wurde, und aus dieser Verbindung der Musik mit dem Schauspiele die Oper hervorging. Wenn die gesangreiche Seele unter dem italienischen Himmel zu ihrer affectvollen Romanze neue, noch ungehörte Melodieen gefunden hatte, so hatte indeß, außer diesen, der Chorgesang der Kirche, insonder-

heit unter der Begleitung der allumfassenden Orgel, interessante Harmonieen entwickelt. Mit diesen Reichthümern ausgestattet, stand das neue musikalische Schauspiel, die Oper, da.

Man hat dieses musikalische Drama der modernen Kunst mit der griechischen Tragödie zu vergleichen gesucht. Auch diese hatte eine musikalische Deklamazion, in den Chören nicht allein, sondern auch in dem Recitativ ihrer übrigen Theile.

So groß man aber auch hieraus die Aehnlichkeit zwischen der alten griechischen Tragödie und dem modernen musikalischen Schauspiele annehmen mag, so scheint ihre Verschiedenheit doch immer noch größer als ihre Aehnlichkeit. Wir sind mit der alten Musik zu wenig bekannt, um mit Sicherheit beurtheilen zu können, ob die großen Wirkungen, die man von ihr rühmt, ihrer Macht allein zuzuschreiben seyen.

Wenn man indeß den großen Reichthum der modernen Harmonie und Melodie an sich, in der Vergleichung mit der alten griechischen Musik, auch noch so wenig in Anschlag

bringt: so wird die neuere Musik der alten doch durch den musikalischen Ausdruck der Empfindungen in der modernen idealischen Natur unermeßlich überlegen bleiben. Eine Clemenza di Tito, ein Requiem von Mozart wird sich durch die Accente, die Modulazionen, die Melodieen, die Harmonieen und die Ausmahlungen der feinsten Nüanzen der Empfindung in dem erweiterten und tiefern Gefühlssysteme der modernen sittlichen Natur, von dem schönsten Chore des Sophokles eben so stark und noch stärker unterscheiden, als Raphaels heilige Jungfrau in der Himmelfahrt von der mediceischen Venus.

Fünfundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Ideale.

Fortsetzung.

— Ich brach in meinem letzten Briefe, meine beste Julie! die Betrachtungen über die idealische Natur der modernen Kunst ab; ich hätte müssen zu einer Materie übergehen, die ich, ohne meinem Briefe eine ermüdende Länge zu geben, nicht hätte zu Ende bringen können, und die ich doch nicht gern unterbrechen wollte. Es ist nämlich die Untersuchung über die rein-moralischen Ideale.

Diese Ideale sind Dichtungen, die dem Genie und dem sittlichen Schönheitssinne die höchste Ehre machen, und welche die Kunst gleichwohl verwerfen muß; sie sind ihr unbrauchbar, denn sie sind keine ästhetischen Ideale. Es fehlt ihnen Alles, was die Kunst zu ihrem höchsten Zwecke, dem geistigen Vergnügen, bedarf.

Das höchste rein=moralische Ideal ist das sittliche Wesen in der Vollkommenheit, wie es von dem reinen Verstande gedacht wird, das in jedem Augenblicke nach den Gesetzen der reinen Vernunft begehrt, verabscheuet, handelt, leidet; ohne Sinnlichkeit, ohne Leidenschaft, ohne Schwachheit, erhaben über die gemeinen Wünsche der Menschen, unerreicht von ihrem Schmerze, unerschütterlich in seiner Tugend, ohne Versuchung, ohne Kampf, ohne Sieg.

Es war eine Zeit, wo man dieses Ideal der reinen Sittlichkeit in der unbeweglichen Ruhe seiner Allgenugsamkeit sogar in den bildenden Künsten darstellen zu können glaubte. Die Gottheit sollte in einem Christuskopfe in der ganzen Glorie ihrer unendlichen Vollkommenheit durch die Hülle der groben Materie eines irdischen Menschengesichts sichtbar werden. Die Erfahrung lehrte bald, daß diese Aufgabe einer überspannten Phantasie allen Kräften der Kunst zu schwer war. Die Züge des menschlichen Antlitzes können in ihren schönsten Proporzionen nur der Abglanz von dem ruhigsten Gleichgewicht geistiger und sitt=

licher Kräfte seyn; alles Gleichgewicht ist aber Begrenzung gegen einander wirkender Kräfte. In ihren Bewegungen sind diese Züge der Ausdruck menschlicher Empfindungen; sie erhalten von den sanftern ihre Anmuth, und von der Mäßigung der heftigern ihren Ernst und ihre Würde. Ich laße hier unentschieden, was ein Gottmensch für die Theologie ist; für die bildende Kunst ist er, wie Du siehst, ein Unding.

Aber vielleicht würde die epische und dramatische Kunst ein rein-sittliches Ideal, wie ich es beschrieben habe, wäre es auch nicht die Gottheit selbst, nicht verschmähen dürfen. Man hat es auch in die christliche Epopöe gebracht; und hier erscheint es unter der Gestalt höherer Wesen, die zu einer höhern idealischen Natur gehören. In dieser würden sie nun zwar nicht ohne Kunstwahrheit seyn; sie würden zugleich der epischen Handlung eine Größe und Erhabenheit geben, welche die alte Epopöe nicht gekannt hat. Allein diese Vorzüge werden durch andere Mängel überwogen, auf die ich gleich kommen werde.

Etwas Anderes ist es mit dem rein-sittlichen Ideale, als einem Theile der gemeinen Wirklichkeit. Ein englischer Romanendichter, dessen Werke ehemahls in den Händen der ganzen feinen Welt waren, der berühmte Richardson, hat in der Person seines Carl Grandisons ein solches rein-sittliches Ideal in die gemeine Natur eingeführt, und da fehlt es ihm dann auch an aller Kunstwahrheit. Die Engländer haben diesen Charakter le mari d'une fille, den Ehemann einer Jungfer, genannt, d. i. einen solchen, wie ihn sich die warme Phantasie eines unerfahrenen Mädchens träumt, wie er aber nicht in der Wirklichkeit vorhanden ist. Sie haben ihn also mit diesem witzigen Einfalle für ein Unding erklärt.

Wenn indeß das rein-sittliche Ideal in einer idealisirten Natur, neben der Kunstwahrheit, noch so viel Schönheit, Würde und Erhabenheit hat: so hat es doch selbst in der höchsten Epopöe Mängel, die das größte Genie nicht immer ganz verhüllen kann.

Der erste dieser Mängel ist der Mangel

an Mannichfaltigkeit, und das ist ein sehr beträchtlicher. Nichts ist so sicher, Ueberdruß und Langeweile zu erregen, als die Einförmigkeit; und der französische Dichter, welcher sagt:

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

Einmals gebar Einförmigkeit die Langeweile,

hat eine große Wahrheit gesagt.

Und diese Einförmigkeit ist in den christlichen Epopöen unvertilgbar; denn sie klebt den Idealen der jüdischen und christlichen Mythologie, die die Mythologie dieser Epopöen ist, wesentlich an. Diese Mythologie theilt ihre Ideale in vollkommen-gute und vollkommen-böse ein. Die erstern machen das Reich der Engel, die letztern das Reich der Teufel aus. Das Höchste in jeder Gattung von Dingen ist einzig. Die Phantasie mag es in noch so viele Bilder vertheilen: es ist immer nur Ein Wesen in mehrern Personen. Vergebens sucht sie diese Bilder durch Nahmen zu unterscheiden; diese verschiedenen Nahmen geben ihr keine verschiedenen Bilder. Die Engel Raphael, Uriel, Gabriel sind insgesammt

einerley höchstes Ideal des Guten, wie die Teufel Satanas, Beelzebub, Leviathan einerley höchstes Ideal des Bösen unter verschiedenen Benennungen sind; nie werden sie von einander so verschieden seyn, wie Jupiter vom Mars, Mars vom Apollo, Juno von der Venus, und Venus von der Minerva.

Die jüdische und christliche Mythologie mag philosophischer seyn als die griechische, aber poetischer, und insonderheit dramatischer, ist sie nicht. Es war für die Zeiten, worin die jüdische Mythologie entstand, ein glücklicher Gedanke, die Gottheit über das Daseyn des Uebels in der Welt zu rechtfertigen und die Mischung des Guten und des Bösen aus den Einwirkungen von zwey von einander ganz abgesonderten Reichen in dem Himmel und der Hölle, dem Reiche der vollkommen-guten und dem Reiche der vollkommen-bösen Dämonen, zu erklären. In dieser Rücksicht muß die griechische Mythologie der jüdischen nachstehen. Sie weiß von dieser vollständigen Sonderung ihrer Ideale nichts. Die griechischen Gotthei-

ten und selbst von Gutem und Bösem gemischt; sie thun sowohl Böses als Gutes, und das Unglück ist nicht weniger eine Wirkung ihrer Leidenschaften, als das Glück.

Wenn sie durch diese Mischung einen geringern philosophischen Werth haben, so giebt sie ihnen einen desto größern poetischen. Sie haben bestimmte Charaktere; denn sie sind die Ideale von bestimmten Eigenschaften: Jupiter von der Herrscherwürde, Apollo von der schönen männlichen Jugendlichkeit. Diese bestimmten und sehr unterscheidbaren Charaktere erscheinen durch bestimmte und sehr verschiedene Schönheitsideale, und alles dieses bringt in das griechische System der Mythologie eine Mannichfaltigkeit, die das jüdische und christliche nicht erreichen kann.

Es ist wahr, die griechischen Götter sind mit ihrer Sittlichkeit, ihren Empfindungen und Leidenschaften den Menschen ähnlicher, und bey weitem keine so rein-sittlichen Ideale, als die christlichen Engel; da sie aber alle ästhetische Bedingungen erfüllen, da die Art und der Grad ihrer Idealität vorzüglich der schö-

nen Mannichfaltigkeit so günstig ist; so ist das der beste Beweis, daß die rein-sittlichen Ideale schon um ihrer Einförmigkeit willen ohne dramatischen Werth sind.

Ein anderer Mangel der rein-sittlichen Charaktere ist ihr Mangel an Interesse.

Mangel an Interesse! wird man hier sagen. Welcher gute Mensch wird sich nicht für so vollkommen-sittliche Wesen interessiren? und es wird vielleicht wenig fehlen, daß man diese Gleichgültigkeit für die Gleichgültigkeit eines Bösewichts erklärt. Denn der Charakter der vollkommensten Weisheit und Tugend, welchem tugendhaften Menschen sollte der nicht gefallen?

In der wirklichen Welt, und durch die reine Vernunft beurtheilt, gewiß einem jeden. Daraus folgt aber nichts für die erdichtete Welt, nichts für die Kunst. Die Kunst arbeitet für das Vergnügen der Einbildungskraft; sie soll die Phantasie beschäftigen, und nur durch diese auf das Herz wirken; die Phantasie findet aber mehr Nahrung, erwar-

tet mehr Vergnügen von den gemischten Charakteren: die rein-sittlichen können also nicht so viel für Interesse sie haben, als diese.

Dieses Interesse fehlt den rein-sittlichen Charakteren zuvörderst deßwegen, weil sie ohne Leidenschaft sind. Die Leidenschaftlichkeit ist nämlich nicht allein mit der poetischen Güte der dramatischen Charaktere vollkommen vereinbar; sie ist ihnen selbst unentbehrlich, wenn sie interessiren sollen. Das größte Interesse fühlen wir immer für diejenige sittliche Güte, die mit einer Leidenschaft zu kämpfen hat, und wir versagen unser Mitleid selbst denen nicht, die ein Verbrechen begehen, wenn dieses Verbrechen nur die Wirkung einer unverschuldeten, nicht unedeln Leidenschaft ist. Wie würde uns sonst Racinens Phädra interessiren können?

Die leidenschaftlichen Charaktere sind hiernächst die einzigen thätigen, und davon sind selbst nicht die bösen ausgenommen. In den christlichen Epopöen sind es die Mächte der Hölle, die Alles in Bewegung setzen, und die durch ihre Einwirkung die Handlung verwik-

keln. Es ist Satanas thätige Rachsucht und unruhiger Ehrgeiz, der ihn gegen Gott empört, die Eva verführt, die Wuth des Philo entzündet, und dem Judas seine Verrätherey einhaucht; es ist die muthwillige, frevelhafte Eigenliebe des verruchten Lovelace, welche die Handlung in der Clarisse Harlowe mit unerschöpflicher Thätigkeit so lange unterhält, und seine geschäftige Kunst, welche sie so mannichfaltig verwickelt, und so oft neue und interessante Situazionen hervorbringt.

Endlich ist die Leidenschaft noch vorzüglich in den gemischten Charakteren interessant durch den Kampf, welchen die Pflicht mit ihr zu bestehen hat. Das Interesse, womit uns dieser Kampf anzieht, ist aus mehrern Momenten zuamısmengesetzt.

Zuvörderst ist eine heftige Leidenschaft, die uns unsere Pflicht erschwert, immer ein Uebel, dessen schwer zu besiegende Hartnäckigkeit einen Zustand des Leidens in demjenigen wirkt, der nach dem Gefühle seiner Pflicht zu handeln strebt. Den Kampf, der hieraus entsteht,

und unter welchem, so lange er dauert, der tugendhafte, oder wenigstens für die Tugend nicht gefühllose Charakter, auf eine empfindliche Art leidet, kann ein gefühlvoller Zuschauer nicht ohne Mitleiden ansehen. Die vermischten Empfindungen, wie das Mitleiden, sind aber gerade die, mit denen wir uns für eine Person und ihre Schicksale am lebhaftesten interessiren. Ein Leidender interessirt mich; und wie sehr leidet nicht der, den Unentschlossenheit bey den wichtigsten Schritten seines Lebens quält, oder der bey dem festen Entschlusse, seiner Pflicht getreu zu bleiben, eine heftige Leidenschaft zu bekämpfen hat?

Der Ausgang dieses Kampfes ist ungewiß. Die zerrissene Seele schwankt zwischen zwey gleich starken Kräften hin und her; bald scheint sich der Sieg auf die Seite der Leidenschaft, bald auf die Seite der Pflicht zu neigen. Diese Ungewißheit ist der Fortdauer des Interesse auf eine doppelte Art günstig: einmal durch die Mannichfaltigkeit der Situazionen, die das Hin- und Herschwanken der Seele herbeyführt, und dann durch die immer

rege erhaltene, gereizte und nie ganz befriedigte Neubegier.

Diese Mannichfaltigkeit, durch die sich das Interesse immer lebendig erhält, wird nach dem Ausspruche des Plato durch die Leidenschaft gewirkt, und er gebraucht sie als eins der stärksten Argumente für seine Meinung von der Schädlichkeit der dramatischen Kunst. Er sagt im zehnten Buche seiner Republik: „Nichts aber ist einer immer ändern-„den Nachahmung günstiger, als das Leiden, „indeß ein weiser, ruhiger und sich immer „gleicher Charakter sehr schwer darzustellen ist. „Auch ist das Gemählde davon sehr wenig ge-„schickt, die gemischte Menge, die sich vor „der Schaubühne versammelt, zu rühren.“

So wie der Wechsel und die Mannichfaltigkeit dem Interesse günstig ist, so wird es auch von der Ungewißheit des Ausganges des Kampfes und der Leiden gespannt erhalten. Die Begierde, zu wissen und seine Ahndungen bestätigt oder getäuscht zu sehen, läßt uns immer ein Vergnügen erwarten, das uns die Gegenwart für den nächsten Augenblick verspricht.

und wieder auf den folgenden hinausschiebt. Diese Erwartung eines Vergnügens ist selbst ein Vergnügen, und zwar unter allen das lebhafteste. Die Hoffnung ist oft süßer als der Genuß; Aussicht auf Genuß ohne Begierde ist Erschlaffung, und Begierde ohne Hoffnung führt zur Verzweiflung.

Die rein-sittlichen Ideale sind endlich ohne Interesse durch ihren Mangel an Empfindung. Der Gleichgültige, der nichts empfindet oder nichts zu empfinden scheint, kann uns nicht interessiren. Theilnahme an dem Schicksale eines Andern ist unmöglich, wenn wir keinen Ausdruck von der Empfindung seines Zustandes an ihm wahrnehmen. Wir weinen nur mit den Weinenden, und sind nur fröhlich mit den Fröhlichen.

Dieser Mangel an Empfindung und ihrem Ausdrucke ist aber bey den rein-sittlichen Idealen unvermeidlich. Die menschlichen Leiden und Freuden können die idealischen Wesen einer höhern Natur nicht erreichen; und das Ideal der menschlichen Vollkommenheit, der stoische Weise, hüllt sich in seine Apathie, die

ihn gegen alle äußere Dinge gleichgültig macht; wir können die Empfindungen nicht mit ihm theilen, die er entweder selbst nicht hat, oder von denen uns kein menschlicher Ausdruck die geringste Spur verräth. Die übertriebenen Declamazionen und die hohen Tugendsprüche eines Cato lassen uns in Addisons philosophischem und elegantem Trauerspiele kalt; der stoische Held interessirt uns nicht, weil er nichts empfindet, und er empfindet nichts, weil er das rein-sittliche Ideal eines Weisen ist.

Sechsundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Interessante.

— Die Gegenstände, die uns gefallen, meine Julie! berühren uns von so vielen Seiten, auf so mancherley Art, treffen auf so verschiedene Puncte unseres Gefühls in so ungleicher Nähe und Ferne; aus diesen so abwechselnden Berührungen gehen so verschiedene, aber immer angenehme Empfindungen hervor, daß es kein Wunder ist, wenn wir den nämlichen Gegenstand mit mehr als Einem Worte bezeichnen, wovon ein jedes ihm eine besondere Eigenschaft beyzulegen scheint, indeß es immer nur Eine und eben dieselbe, nur unter einem andern Verhältniß und unter einer andern Gestalt, ist.

Mit mehrern dieser Eigenschaften haben wir uns schon bekannt gemacht. Wir haben gesehen, wie das, was uns gefällt, angenehm, schön, reizend, groß, edel, erhaben

ist, und wir haben uns von der genauen Verwandtschaft dieser Eigenschaften, bey aller der Verschiedenheit, auf die ihre Benennungen führen, überzeugt. Nun nennen wir einen Gegenstand, der uns gefällt, auch interessant. Gehört diese Eigenschaft des Gefallenden mit denen, die wir schon kennen, nicht zu einerley Verwandtschaft? steht sie ganz einzeln da, oder stammt sie von ihnen ab, und erhält sie nur ihre besondere Natur, wie alle Ursachen des geistigen Vergnügens, von der Art, wie sie uns berührt?

Das sind Fragen, die uns nur eine genauere Erforschung der Natur des Interessanten beantworten kann. Diese Arten von Untersuchungen, wenn sie nur einigermaßen glücklich vollendet werden, haben immer einen doppelten Nutzen: einmal machen sie uns mit dem innersten Mechanismus unserer Seele bekannter; — denn die deutlichere Kenntniß ihrer bekanntern sowohl als geheimern Kräfte muß uns zur Erklärung der Wirkungsart der äußern Gegenstände auf unsere Empfindung behülflich seyn; — und dann findet die Kunst

dann die Gesetze, nach welchen sie zu Werke gehen muß, wenn sie ihre Zwecke erreichen, und ihren Schöpfungen die Eigenschaften mittheilen will, durch die sie gefallen sollen.

Der allgemeinste Vorzug, den ein Werk, von welcher schönen Kunst es seyn mag, haben muß, ist, interessant zu seyn. Denn es soll uns reizen, es zu betrachten, und unsere Aufmerksamkeit fesseln. Was wäre ein Kunstwerk, das Niemanden anzöge, keine Aufmerksamkeit verdiente, und nicht werth wäre, gesehen oder gehört zu werden?

Wie kann aber etwas unsere Aufmerksamkeit anziehen und fest halten, wovon wir nicht Vergnügen erwarten? Wir können also sagen, daß uns das interessire, wovon wir Vergnügen erwarten.

Zu diesem Begriffe können wir noch auf einem andern Wege gelangen; und das wird uns noch mehr von seiner Richtigkeit überzeugen. Das Interessante nämlich ist dem Gleichgültigen entgegengesetzt. Was uns gleichgültig ist, das interessirt uns nicht. Es ist uns aber darum gleichgültig, weil wir weder da-

nach verlangen, noch uns davon entfernen und es verabscheuen.

Das Wort Interesse hat zwey Bedeutungen, die ganz von einander verschieden scheinen, und die sich gleichwohl in dem angeführten Hauptbegriffe vereinigen. Wir legen einem interessirten Menschen, oder einem solchen, der Alles aus Interesse thut, einen unedeln Charakter bey, auch wenn das, was er thut, noch so gut ist, und rühmen doch den edeln Sinn des Mannes, der sich für das Gute interessirt. Den Erstern bewegt der sinnliche Nutzen, den er sich von dem Guten verspricht, den Letztern das Gute selbst. Bey diesem ist es das geistige Vergnügen, das er von der Sache erwartet, wodurch sein Verlangen danach geweckt und unterhalten wird, das also, was ihn dafür interessirt.

Diese Bemerkung scheint auf den ersten Anblick bloß grammatisch, sie führt uns aber mitten in die Natur des Interesse's. Wir sehen nun, daß das geistige Interesse nur aus dem Vergnügen entspringen kann, das uns

die Betrachtung eines Gegenstandes verspricht, den wir darum interessant nennen, weil er unsern Verstand und unser Herz beschäftigen wird. Aus dieser Quelle fließt das ästhetische Interesse, womit uns die interessanten Gegenstände in der Natur und in der Kunst anziehen, oder das gemeine und das Kunstinteresse.

Wenn wir auch von der Befriedigung der gröbern Sinnlichkeit Vergnügen erwarten, so sollten wir solche Dinge, die uns eine Befriedigung der bloßen Sinnenlust versprechen, auch interessant nennen. Ich glaube aber, diese könnten besser anziehend heißen, und interessant nur solche Gegenstände, die die geistigen Kräfte beschäftigen. Wer wird nicht lieber sagen, daß eine wohlbesetzte Tafel für den Schlemmer sehr anziehend und eine geistreiche Unterredung für einen gebildeten Menschen interessant sey? wenigstens würde das Interesse des Erstern für einen so anziehenden Anblick kein geistiges, und also auch kein ästhetisches seyn.

Die Beschäftigung unserer geistigen Kräf-

te, welche uns ein interessanter Gegenstand erwarten läßt, wirkt zwey Hauptarten des Interesse's: ein theoretisches und ein praktisches. Das theoretische entsteht aus der Erwartung eines Vergnügens durch bloßes Betrachten und Erkennen, das praktische durch Thun.

Um zu begreifen, wie nach Verschiedenheit der natürlichen und erworbenen Fähigkeiten bald das Eine, bald das Andere für verschiedene Menschen anziehender seyn kann, müssen wir eine doppelte Gedankenfolge in unserer Seele unterscheiden: eine unwillkührliche, die ich lieber die leidendliche, und eine willkührliche, die ich lieber die thätige nennen möchte.

Wir sind uns nämlich bewußt, daß bisweilen der Gang unserer Gedanken durch äußere Ursachen, es sey durch Menschen oder durch andere Dinge, bestimmt und geleitet werde. In diesen Fällen scheinen wir uns ganz leidend zu verhalten; die Gedanken folgen darin unwillkührlich auf einander und wir überlassen uns dem Strome derselben, so wie er von

andern geleitet wird, ohne selbst seinen Lauf anzugeben. Ein anderesmahl bestimmen wir den Gang unserer Gedanken nach unsern eigenen Zwecken; wir sind uns eines Vorsatzes dabey bewußt, und dieses Bewußtseyn macht, daß wir uns bey dieser Beschäftigung thätig fühlen.

Die leidendliche oder unwillkührliche Gedankenfolge ist leichter, die thätige oder willkührliche ist schwerer. Jene erfordert weder so viel Geisteskräfte und Fähigkeiten, noch so viel Anstrengung als diese. Es ist leichter zuzuhören, als selbst zusammenhängend und interessant zu reden. Das Erstere kann ein Mensch von den mäßigsten Fähigkeiten, und er kann es ohne großen Aufwand von Nachdenken und Ueberlegung; das Letztere kann man nicht ohne einiges Talent, ohne einen reichern Vorrath von Kenntnissen, ohne Uebung im Denken und ohne angestrengtere Aufmerksamkeit.

Aus diesen Elementen ist das Vergnügen eines interessanten Gespräches zusammengesetzt; und aus der richtigen Schätzung dieser Ele-

mente fließen zugleich die Gesetze für das, was die Theilnehmer an einem solchen Gespräche beytragen müssen, wenn es allen, so viel als möglich, in gleichem Grade interessant bleiben soll. Wenn in einer traulichen Unterredung der Eine sich des Gesprächs allein bemächtigt und zu lange ohne Unterbrechung fortredet, so hat der Andere Langeweile. Das bloße Hören beschäftigt ihn nicht genug; er wird müde, auch wenn der Sprecher noch so gut spricht, immer ein unthätiger Hörer zu seyn; er wünscht auf eine thätige Art an der Unterhaltung Theil zu nehmen. Es kann aber auch dem Geistreichsten auf die Dauer lästig werden, einen Schweigling vor sich zu haben, und sich ewig allein zu reden verdammt zu sehen.

Das Vergnügen eines interessanten Gespräches ist also aus Hören und Reden, aus Leiden und Thun, zusammengesetzt. Die unwillkührliche Gedankenfolge muß mit der willkührlichen in angemessenen Pausen abwechseln, damit man sich durch das Hören von der Anstrengung des Redens erhohle, und

durch das Reden der Langenweile des blossen Zuhörens entgehe.

Du siehst, meine Julie! daß diese Gesetze einer angenehmen Unterredung aus der allgemeinen Natur des Menschen hergeleitet sind. Es würde eben so ungerecht als unglimpflich geurtheilt seyn, wenn man die Ungeduld, deren man sich nicht erwehren kann, so oft man sich in einem kleinen Kreise ganz zu der Rolle einer stummen Person verdammt sieht, bloß auf die Rechnung der Eigenliebe und der Eitelkeit setzen wollte. Die Betrachtung der Meisterstücke einer Gemähldegallerie ist eine der interessantesten Unterhaltungen für Personen von Geschmack; wird sie aber nicht noch interessanter an der Seite eines Freundes, dessen Bemerkungen man hören und dem man seine eigenen Gedanken über die Gegenstände einer gemeinschaftlichen Bewunderung mittheilen kann?

Wenn das praktische Interesse aus der Erwartung eines Vergnügens durch Thun und Hervorbringen entsteht, und das theoretische durch bloßes Betrachten von Gegenständen,

die sich von selbst und ohne unsere Mühe darbiethen, so muß das praktische seltener als das theoretische seyn; denn es ist schwerer, das hervorzubringen, was einem Andern durch bloßes Betrachten Vergnügen versprechen soll. Das ist so in den Künsten wie in den Wissenschaften. Es ist schwerer, eine neue Wahrheit zu erfinden, als sie von Andern zu lernen, so wie es schwerer ist, ein schönes Kunstwerk hervorzubringen, als es zu bewundern; und es wird daher immer mehr wohlunterrichtete Menschen als Erfinder, und mehr Kunstliebhaber als Künstler geben. Nur das Genie und das ausgezeichnete Talent kann schaffen und erfinden; ein jeder Mensch von gutem Verstande und reifem Geschmacke kann lernen, betrachten und durch Betrachtung genießen.

Siebenundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Interessante.

Fortsetzung.

— Das schaffende Genie soll interessante Werke hervorbringen; nur für dieses ist also das praktische Interesse. Diese Werke sollen ein theoretisches Interesse für den Anschauer und Zuhörer haben. Das können sie aber nur haben, wenn er eine angemessene Beschäftigung seiner geistigen Kräfte von ihnen erwarten kann. Diese sind seine gesammten erkennenden und begehrenden Kräfte, und je mehrere sie von diesen in eine mannichfaltige, aber immer leichte, Thätigkeit setzen, desto interessanter werden sie seyn.

Dieselbe Thätigkeit ist aber dem Einen möglich, dem Andern unmöglich, dem Einen leicht, dem Andern schwer, dem Einen zu leicht, dem Andern gerade angemessen; denn die angeborenen und erworbenen Fähigkeiten,

so wie die Kenntnisse, die zur Bildung eines feinen und reifen Geschmacks gehören, sind in den Menschen verschiedentlich vertheilt. Es ist daher kein Wunder, wenn den Einen etwas interessirt, das dem Andern gleichgültig ist, auch dann, wann wir die besondern persönlichen Beziehungen, die auf das Interesse an einer Sache so oft mitzuwirken pflegen, und die einen Vater und eine Mutter, einen Freund und eine Geliebte für ihre Kinder und ihren Freund zu interessiren pflegen, nicht in Rechnung bringen wollen. In einer ländlichen Putzstube findest du Bilder, die ihre unwissenden und durch diese Unwissenheit genügsamen Bewohner mit Entzücken ansehen, indeß der eigensinnigere Geschmack des Kenners gleichgültig dabey vorübergeht. Dieser bewundert mit einem Interesse, das ihn für alles Andere unempfindlich macht, die gelehrten Harmonieen eines Händel, Haidn, Mozart, die dem ungelehrten Ohre des kunstlosen Naturkindes, das nur für seinen einfachen Feldgesang offen ist, nichts sagen, was es interessiren könnte.

Wer ist von diesen Beyden der Glücklich-
ste? der Geistesarme, den keine höhere Kunst
interessiren kann; den aber auch eine Klei-
nigkeit vergnügt, oder der Kenner, den ein
geschmackloses Werk nicht intressirt, den aber
auch ein Meisterstück der Kunst in ein desto
tiefer gefühltes Entzücken setzt? In der
That, meine Theure! das ist schwer zu sa-
gen. Für den Augenblick ist immer der der
Glücklichste, der sich am glücklichsten fühlt:
Wenn wir aber bey der Berechnung des
Glücks, außer der Innigkeit der Vergnügen,
ihre Summe mit in Anschlag bringen wollen,
so ist es ohne Zweifel der, den das Interesse
an der vollendetsten Kunst nicht gegen die ein-
fachen, kunstlosen Vergnügen der Natur gleich-
gültig macht, und der nicht aus der Armuth
des Geistes, die ihm den Genuß der höhern
Kunst versagt, sich auf die Einfalt der Natur
einschränken muß.

Auf der niedrigsten Stufe steht also der,
dem nur die Eindrücke der Sinne interessiren.
Ihm ist es genug, wenn an seinem Fenster,
oder auf seinem Spatziergange die Gegenstän-

de vor seinen Augen vorübergehen, und seine Ohren von Tönen, sey es auch nur der Klang der Glocken, berührt werden. Wenn ihm diese Scene interessanter werden soll, so ist es hinreichend, daß irgend eine Begebenheit, wie irgend ein hellerer Punct, darin auflodere, und ihn mit einer heftigern Gemüthsbewegung erschüttere. Darum hat eine öffentliche Hinrichtung ein so unwiderstehliches Interesse für den großen Haufen; sie ist, wie Voltaire sagt, die Tragödie des rohen Volkes.

Diesen Geschmack bringt er nun zu dem Genusse der Kunst. Das schalste Schauspiel interessirt ihn schon genug, wenn nur darin viel Bewegung ist, wenn es ihm Tourniere, Zweykämpfe oder den Pomp einer fürstlichen Hochzeit darstellt. Kömmt zu allem diesem noch die Hinrichtung eines Königs oder einer Königin, so kennt er nichts, das sein Interesse erhöhen könnte. Alle höhere Kunstschönheiten sind aber auch nicht im Stande, ihm den Abgang dieser Herrlichkeiten zu ersetzen. Du erinnerst Dich noch, mit welchem Gefühle

der innigsten Wehmuth wir die Maria Stuart zum Tode abführen sahen, indeß wir aber uns die Gallerie in lauten Unwillen ausbrechen hörten. „Sie wird doch nicht geköpft," hieß es; denn man hatte sich den interessanten Anblick einer Hinrichtung versprochen; und die erfolgte nicht. Alle übrige wahre und große Schönheiten, die der Dichter in sein Werk zu legen gewußt hat, hatten für solche Zuschauer nicht das geringste Interesse.

Einem so rohen Geschmacke kann nichts interessant seyn, was Anmuth, Reiz, Grazie, Holdseligkeit mit dem Ausdrucke innerer gerührter, sanfter Güte verbindet. Sich für Gegenstände zu interessiren, worin alle diese Liebenswürdigkeiten vereinigt sind, dazu gehört ein feinerer Schönheitssinn, eine reiche Phantasie, ein gebildeter Verstand, ein zartes und tiefes Gefühl. Die harmonische Entwicklung und Ausdehnung aller dieser Fähigkeiten ist aber ein seltenes Geschenk der Natur und des Glücks: der Natur, um ihren Liebling mit den ausgesuchtesten Anlagen aus-

zustatten; des Glückes, um die Erhöhung und Veredlung dieser Anlagen zu begünstigen. Und doch läßt die unbeschränkte Perfectibilität des Menschen in dem begünstigtsten immer noch höhere Grade ihrer Vollkommenheit zu.

Die erste Stufe dieser höhern Bildung ist die Entwicklung und Verfeinerung des Schönheitssinnes. Mit dieser hat daher auch die Kunst angefangen. Wir haben gesehen, daß ihr erstes Ideal von der bloßen körperlichen Schönheit ausging. Die alte Kunst versinnlichte in ihren schönen Formen die Stärke, die Behendigkeit des Körpers und die instinctartigen Tugenden des Muthes, der Entschlossenheit, der Unerschrockenheit, und in den weiblichen Charakteren der Schamhaftigkeit und der Naturgrazie.

Diese Schönheiten geben den Werken der alten Kunst das Interesse, womit sie uns anziehen; auf sie beschränkte sich ihr Ideal. Wir haben aber gesehen, daß es ein höheres Ideal giebt, das erst die neuere Kunst gefunden hat, und das den Charakter der modernen Kunst ausmacht. Wenn daher die alte

Kunst in ihrer Sphäre der neuern noch so überlegen und unerreichbar bleiben wird, so hindert das doch nicht, daß die Meisterstücke der neuern nicht sollten interessanter seyn.

Das sittlich-Schöne ist immer der interessantere Theil des Schönheitsideals, und es wird immer desto anmuthender für den feinern Sinn und das tiefere Gefühl seyn, je sittlicher seine Schönheit, und je schöner seine Sittlichkeit ist. Es wird also am interessantesten seyn, wenn es unter einer himmlischen Gestalt erscheint, und anstatt die bloße Sinnenlust anzusprechen, die Phantasie in höhere Regionen versetzt, und durch den Contrast irdischen Wehs mit himmlischer Wonne, der beschränkten Gegenwart mit der unbegränzten Zukunft, der menschlichen Bedürfnisse mit religiösen Tröstungen, des Kampfes mit dem Siege, des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren, des Leidens mit der reinen Seligkeit der Verklärten, der irdischen Umgebungen mit überirdischen Gedanken, kurz, durch den Contrast des Endlichen mit dem Unendlichen, durch das gemischte Gefühl des Schönen und Er-

habenen, einer liebenden Bewunderung und einer heiligen Andacht die ganze Seele zu der sanftesten Wehmuth und der süßesten Melancholie stimmt.

So ist der Ausdruck eines schönen Gesichts; so sind die Empfindungen, mit dem wir es anblicken, wenn wir ihm eine interessante Physiognomie beylegen. Unter einem solchen Bilde denken wir uns, und mit diesem Bilde interessiren wir uns für den Max und die Thekla, die die interessantesten Werke der neuesten Schaubühne sind.

Wenn die neuere Sentimentalität und Religiosität den Formen dieses höhere Interesse giebt, so theilt sie es nicht weniger den Gesinnungen und Handlungen mit. Die neuen Reize, die neuen Zügel, die neuen Genüsse und Hoffnungen, welche das Christenthum in das menschliche Herz gelegt hat, machen seinen Kampf hartnäckiger, die Contraste seiner Bewegung abstechender und seine Aufopferungen rührender.

Alles Schöne interessirt uns also schon in einem hohen Grade, so fern es unsere er=

kennenden Kräfte in Bewegung setzt; noch stärker aber, wenn es auch die begehrenden beschäftigt, und am stärksten, wenn es das Herz affizirt und zu Wehmuth und Mitleid stimmt. Leidenschaft und Empfindung ist immer das, was unser Interesse im höchsten Grade weckt. In der Mahlerey müssen die Formen, das Colorit, das Helldunkel, die Haltung, die Attitüden interessant seyn, wenn das Gemählde gefallen soll; und das sind sie schon, wenn sie durch ihre Schönheit und tiefgedachte Wahrheit uns viel zu denken geben, und so unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und fest halten. Spricht aber ein Werk dieser Kunst noch durch einen Ausdruck der Empfindung zu unserm Herzen, so fühlen wir uns in einem höhern Grade dazu hingezogen und an seinen Anblick gefesselt.

Achtundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Interessante.

Fortsetzung.

— Eine schöne Frau wird sich lieber einen weiblichen Engel als eine Venus nennen hören, sagte mir neulich Deine edle und sanfte Freundin Amalia; und ich kann nicht umhin, ihrer Meinung zu seyn. Irre ich mich, oder ist es so? meine Julie! Was würdest Du selbst lieber hören? Wenn Du für den weiblichen Engel bist, so habe ich gewonnen, und alle Schwierigkeiten, die Du gegen die Vorzüge des modernen Schönheitsideals machst, fallen von selbst weg. Denn Du kannst nur den Engel der Venus vorziehen, weil man in dieser bloß die Schönheit und Grazie des Körpers bewundert, in jenen aber zugleich den Ausdruck des höchsten Ideals der sittlich = schönen Weiblichkeit mit einer reinen und heiligen Liebe anbetet.

So viel zur Beantwortung Deiner Einwürfe. Und damit wäre dann der erste Punct vor der Hand unter uns abgethan, der die Frage betrifft: was macht uns einen Gegenstand interessant? Wir kommen nun zu dem zweyten; nämlich zu der Frage: Was unterhält das Interesse?

Das Interesse muß in stetigem Fortschreiten steigen, das ist das erste seiner Grundgesetze. Ein gleicher Grad kann nicht dauern; sobald das Interesse aufhört zu wachsen, so sinkt es; es verlischt und macht der Gleichgültigkeit und dem Ueberdrusse Platz. Wir erfahren dieses bey den gemeinsten Vorfällen, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Wenn sich auf der Straße ein Unglücksfall ereignet und eine Grupe aufmerksamer Zuschauer um den Verunglückten versammelt, so läuft der vorübergehende Müßige, ja selbst der Geschäftige, mit hitziger Eil hinzu. Das Interesse der Neugier und des Mitleids beflügelt seine Schritte und spannt seine Aufmerksamkeit. Kaum aber ist er eine Zeit lang theilnehmender Zuschauer der interessanten

Scene gewesen, so verläßt er den Ort wieder, der ihn so stark an sich gezogen hatte. Er fühlt sein Interesse erschöpft, wenn er nicht hat helfen können, oder wenn nicht irgend eine Veränderung in den Umständen seine Neugier oder sein Herz fesselt und seinem Interesse neue Nahrung verspricht.

Diese Erfahrung, die jeder Mensch vielleicht schon mehrmals angestellt hat, oder noch, bey der ersten Gelegenheit, anstellen kann, bestätigt den Begriff des Interessanten, den ich Dir gleich Anfangs vorgelegt habe. Es kann uns nichts interessiren, von dem wir nicht eine angemessene Beschäftigung unserer erkennenden und begehrenden Kräfte erwarten und vorhersehen. Dieses Erwarten und Vorhersehen ist eine nothwendige und wesentliche Bedingung bey allem Interesse.

Daraus fließt sogleich das erste Gesetz des Interesses, daß „sobald die Erwartung, „welche es erregte, befriedigt ist, das Inter„esse aufhört.“ Der Grund von dieser Erscheinung liegt in der Natur der menschlichen

Seele und in den Gesetzen, wonach ihre Kräfte wirken. Eine Erkenntniß, eine Empfindung, welche wir begehren, wonach wir verlangen, nach der wir streben, auf die wir also unsere Aufmerksamkeit mit Interesse richten sollen, muß noch künftig seyn; wir genießen sie daher nur durch ein ahnendes Vorgefühl. Unser Vorhersehen mahlt uns den Gegenstand zwar mit schwachen, aber gerade mit den Farben, mit welchen er unser Verlangen am stärksten reizen kann. Dieser Zustand des Vorgefühls ist darum schon kein ungünstiger Moment für unser Vergnügen, weil in diesem Dämmerlichte der Ferne die Phantasie ihr freyes, noch nicht durch Wirklichkeit bestimmtes und gestörtes Spiel hat. Es wird aber noch durch die Ungewißheit, womit wir alles Künftige vorhersehen, unterhalten. Indem wir zu der Befriedigung unserer Erwartung fortschreiten, werden wir von beyden Seiten hin- und hergeworfen; der Knoten scheint sich bald so, bald auf eine andere Art zu lösen, bis uns die Gegenwart die Gewißheit giebt, die allem Verlangen, allem Streben, aller

Spannung der Aufmerksamkeit, und damit allem Interesse für die so eifrig verfolgte Idee ein Ende macht.

Der Genuß ist das Grab des Verlangens. Selbst die größte Schönheit läßt den feurigsten Anbeter bald gleichgültig, wenn er nichts mehr zu erwarten, nichts mehr zu verlangen hat. Wie oft ist der Anbeter durch seine Hoffnung glücklicher, als der beglückte Gatte in seinem Genusse! Und Swift hatte vielleicht nicht Unrecht, wenn er in seiner launichten Manier sagte: „Es ist den jungen Damen leichter, Netze, als Vogelbauer zu machen."

Das Interesse, womit wir einem Vergnügen entgegensehen, ist daher selbst das lebhafteste Vergnügen, indem es alle unsere Kräfte in eine gespannte Bewegung setzt. Du erinnerst Dich gewiß noch der schönen Zeilen Deines französischen Lieblingsdichters, die diese Wahrheit mit so vieler Anmuth ausdrucken:

Des trésors de la vue économe prudent
Faites les acheter d'une course legère.
Que votre art les promette et que l'oeil les espère,

Promettre c'est donner, espérer c'est
jouir.
Il faut m'intéresser et non pas m'éblouir.
Delile.

Also die Schätze des Vergnügens genießen wir:
Wenn sie die Kunst verspricht, wenn sie das
Auge hofft,
Wer hier verspricht, der giebt, und wer
hier hofft, genießt.

Mit diesem Gesetze hängt ein zweytes zusammen: „Das Interesse verschwindet, sobald es den höchsten Grad erreicht hat.“ Das folgt nothwendig aus dem allgemeinen Grundgesetze, daß das Interesse steigen muß, wenn es nicht aufhören soll.

Warum muß aber das Interesse aufhören, wenn es den höchsten Grad erreicht hat? Aus dem ganz einfachen Grunde, daß jedes Vergnügen, das wir nach dem höchsten erwarten könnten, nothwendig ein schwächeres seyn müßte. Das stärkere Interesse wird aber unausbeiblich das schwächere verdunkeln und für die Empfindung vernichten; es wird jedes schwächere Interesse

— — — vor ihm, wenn es aufgeht,
Wie die Sterne verlöschen vor der ätheri-
schen Sonne.

Man könnte indeß denken, daß das, wel-
ches auf das stärkste Interesse folgt, nicht
nothwendig schwächer seyn müsse, es werde
ihm wenigstens gleich seyn, oder das stärkste
werde eine Zeit lang fortdauern können. Al-
lein auch das läßt die Natur der menschlichen
Seele nicht zu. Sie will, daß, sobald in ei-
nem Schauspiele das Interesse den höchsten
Grad erreicht hat, und das, was den Zu-
schauer bisher in Erwartung hielt, entschie-
den ist, der Verhang falle. Denn was noch
kommen könnte, wird unsere Aufmerksamkeit
nicht mehr reizen.

Die Dauer des höchsten Interesses ist aber
darum unmöglich, weil unsere Empfindungen,
wenn sie durch keine Neuheit aufgefrischt wer-
den, von selbst schwächer werden müssen.
Wir hören eine Geschichte das erstemahl mit
lebhaftem Interesse, das zweyte- und dritte-
mahl schon mit Gleichgültigkeit, das vierte-
und fünftemahl macht sie uns Ueberdruß, und

dieser wird immer tödtlicher, je öfter das ewige Einerley wiederhohlt wird.

Doch was ist das höchste Interesse? wirst Du fragen. Ich antworte: das Interesse hat da seinen höchsten Gipfel erreicht, wo das Vergnügen am lebhaftesten ist. Das ist aber der kurze Moment, wo das Vorhersehen zur Empfindung wird, wo wir das, was wir bisher nur gehofft oder gefürchtet haben, nun wirklich sehen. Hier hat die Neubegier ihre Befriedigung gefunden, es findet keine Ungewißheit mehr Statt, kein Zweifel verändert mehr die Aussicht, alle Sehnsucht nach der Entwickelung der Handlung und der Aufklärung des bisher dunkeln Schicksals der Hauptperson ist gestillt; es ist kein Fortschreiten, keine Annäherung zur Befriedigung mehr vorhanden; das, was uns in dem Vorgefühl mit dunkeln Besorgnissen oder mit freudigen Ahndungen erfüllte, das hat uns nun mit der ganzen Kraft der klarsten und gewissesten Empfindung ergriffen.

Alles, was in einem Trauerspiele auf ein größeres Uebel folgt, das bereits alle meine

Empfindungen in sich verschlungen hat, kann nur ein kleineres Uebel seyn, und höchstens sein Interesse daher erhalten, daß es an das größere erinnert. Die Erinnerung ist aber immer eine schwächere Vorstellung, als die Empfindung. Die Austheilung der Verlassenschaft der Maria Stuart an ihr Hausgesinde kann daher den Zuschauer nur schwach interessiren, nachdem er ihr Todesurtheil gehört hat.

Dieses größte Uebel interessirt endlich den Zuschauer nur, so lange er ihm mit zweifelhafter und banger Erwartung entgegensieht. Sobald die Empfindung das dunkle Vorgefühl in klare Gewißheit verwandelt hat, ist nichts mehr zu fürchten und zu hoffen übrig. Die Handlung steht still, nichts kann sie mehr zu neuem Interesse beleben. Die französischen Kunstrichter haben über den Atreus und Thyestes des ältern Crebillon bemerkt, daß das Interesse dieses Trauerspiels mit dem zweyten Aufzuge, nachdem Atreus den Thyestes in seiner Gewalt hat, zu Ende sey. Die drey letzten Aufzüge sind bloß mit

der Wahl der schrecklichsten Rache angefüllt. Wer kann aber während drey ganzer Aufzüge seine Augen mit dem geringsten Interesse auf die eisstarre Unbeweglichkeit einer stillstehenden Handlung richten, ohne Langeweile und Ueberdruß zu empfinden! Auch in unserer Maria Stuart ist das Schicksal der unglücklichen Königin entschieden, und es hat aller Kunst des Dichters und alles Zaubers der schönsten poetischen Sprache bedurft, um den Zuschauer bis an das Ende zu interessiren.







